ŚWIAT TEATRALNY

PRZEDPŁATA: Rocznie . . 3 kor.; 3 marki; 1 rb. 50 kop. Półrocznie 1 kor. 80 hal.; 1 m. 80 pf.; 80 kop. Numer pojedyńczy 30 hal.; 30 pf.; 15 kop.

Redakcja i Administracja: Kraków, Rakowicka 4.

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY SPRAWOM TEATRALNYM.
ORGAN ZWIĄZKU ARTYSTÓW i ARTYSTEK TEATRÓW POLSKICH.

Wychodzi 20 każdego miesiąca pod redakcją *Władysława Kopczewskiego.*

Przyjmują przedpłatę oraz sprzedają oddzielne numery: W Krakowie Hopcas i Salomonowa, Sławkowska 2;

CZŁONKOWIE ZWIĄZKU otrzymują pismo **bezpłatnie** za podaniem swego adresu i nadesłaniem 36 hal. (z za granicy 60 hal.) na koszta przesyłki.

Rok I. Kraków Kwiecień 1912. **Nr. 3.**

We Lwowie: St. Sokołowski, pasaż Hausmana. — W Warszawie: Sklep Stowarzyszenia Artystów T. Rz., gmach Teatru Wielkiego

SOCJALNE STANOWISKO AKTORSTWA.

Dwieście lat upływa od czasu, gdy w dziejach aktorstwa zaszedł fakt dla jego rozwoju znamienny — po raz pierwszy aktor został po śmierci pochowany na cmentarzu obok innych. Zdjęto z czoła aktora znamię hańby. które stawiało go po za nawiasem „porządnych ludzi“ i mściło się nawet po śmierci, nie wpuszczając między „uczciwych zmarłych“, a pozwalając co najwyżej gdzieś pod murem cmentarnym obok rakarza i kata „oczekiwać Sądu Ostatecznego“. Dwieście lat temu przesąd został złamany, ale socjalne jego skutki trwały jeszcze długo, a i dziś nie wszędzie znikły. W środowiskach o większej kulturze i w sferach o szczerej i bezpretensjonalnej etyce aktor stoi na równi obok doktora, inżyniera, a choćby ministra, i z towarzystwa wyklucza go nie zawód, a jeżeli, to tylko wady osobiste charakteru. Gdzieindziej to oddzielenie zawodu od charakteru ludzi, poświęcających się mu, nie poszło tak daleko i wciąż jeszcze aktorzy należą do rzędu „innych“ ludzi. Ten niesprawiedliwy stosunek ogółu względem nich wywoływał na razie rozgoryczenie, a dziś wprost reakcję i dążność do przywrócenia, a raczej zdobycia należnego sobie stanowiska socjalnego. Realnym wyrazem tych usiłowań jest powstanie wszędzie organizacji aktorskich, które obok dążenia do zabezpieczenia się przed materjalnym wyzyskiem, jednocześnie pragną oczyścić swoje szeregi z kąkolu i przekonać ogół, że aktor, to artysta, mający prawo do tych wszystkich względów, jakimi cieszą się inne szlachetne zawody.

Czeskie pismo teatralne „Divadlo“ przynosi świeżo w tej sprawie ciekawy artykuł Adolfa Dobrovolnego o socjalnym stanowisku aktorstwa czeskiego. Autor nie tylko omawia stan dzisiejszy, ale jednocześnie stawia wnioski realne, które, zdaniem jego, mogą przynieść zmianę na lepsze. Można z autorem nie zgadzać się co do jego stanowiska i poglądu na pewne szczegóły, ale trzeba przyznać, że proponowane środki wiele dobrego zdziałać mogą.

Do dzisiejszego stanu poniżenia aktorstwo czeskie doszło stopniowo, była bowiem chwila — w okresie budzenia się świadomości narodowej — kiedy ogół porwany entuzjazmem manifestował początek nowej epoki w życiu narodowym przedewszystkim składaniem hołdu głosicielom żywego słowa. Ale stopniowo przyszło oziębienie, zaczęto krytycznie patrzeć na wszystko, oddano się gospodarce, a aktora zostawiono na los szczęścia. Zaczął się upadek. Do teatru poczęły się wciskać żywioły niepożądane, a oparty na dowolności system udzielania koncesji teatralnych oddawał teatr w ręce sądownie karanych, detektywów, oszustów i tym podobnych, gdy pierwszym dyrektorem czeskim był znany literat i dramaturg. Źli dyrektorzy nie mogli wychowywać dobrych aktorów, a nadmierne rozdawanie koncesji pociągało za sobą wzrost t. zw. proletarjatu aktorskiego. Do teatru wciągano ludzi bez zdolności, bez powołania, tak, że starsi aktorzy odruchowo poczęli się bronić. Ale ich system obrony przyniósł jeszcze więcej szkody, niż niesumienność i nieoględność przedsiębiorców. Zamknęli się bowiem w sobie, za zasadę przyjęli zerwanie łączności z innymi i sobkostwo, co w następstwie powodowało tym silniejszy wybuch zawiści zawodowej, gdy którykolwiek poszedł o stopień wyżej czy to we względach u publiczności, czy u dyrekcji. Powstanie nowych przedsiębiorstw teatralnych polepszyło trochę sprawę, ale jednocześnie wykwitł cały szereg śpiewackich i aktorskich szkół, które swoich wychowańców protekcyjnie wciskały na lepsze stanowiska. Zaradzić złemu mogła organizacja, ale na to brakło odwagi.

Wreszcie organizacja powstała, ale nie wszystko sama zdoła poprawić, co czas popsuł. Już do pierwszego, a najważniejszego zadania musi udzielić swej pomocy społeczeństwo — do wychowania dobrych dyrektorów, mających należyte pojęcie o swoich obowiązkach i o prawach członków. Skoro ogół odmówi swej pomocy przedsiębiorcom, gnębiącym personel, zastawiającym jego bagaże na kolejach, znoszącym i popierającym prostytucję, łudzącym ogół obietnicami — znikną typy, podobne do tych, jakie dziś jeszcze trafiają się. O przykłady nie trudno.

W zeszłym roku pewien przedsiębiorca utworzył z 60 osób trupę na tournée po Bałkanie. Ponieważ jednak zabrakło mu pieniędzy na drogę, zajechał do najbliższego miasta i tam po jednym przedstawieniu trupę rozpuścił: bo dochód z przedstawienia był mniejszy, niż się spodziewał! A gdyby podobna sytuacja wynikła już na Bałkanie? — Inny znowu dyrektor w niespełna rok został dłużny 300 kor. aktorowi przy gaży 60 kor. na miesiąc. Sąd pretensje aktora uznał, ale dyrektor przez 14 lat nie poczuwał się do obowiązku spłacenia długu i dopiero interwencja Organizacji czeskiego aktorstwa sprawę zakończyła.

Jeżeli artystyczny poziom teatrów ma być podźwignięty, musi być przedewszystkim uregulowane socjalne stanowisko aktorów. To pierwsze i najważniejsze, bo warunkujące dążności artystyczne. A w tym

celu porzucić należy dawną terminologję „artysta“ i „dyrektor“, a powiedzieć „pracownik“ i „pracodawca“. Czego chce pracownik? Zabezpieczenia godnych człowieka warunków życia. Kto ma je zapewnić? Pracodawca. A tymczasem? Zamiast dbać o swych podwładnych, niszczy ich przez nieszczerą konkurencję, albo wyzyskuje niegodnie, w czym pomaga mu nadprodukcja początkujących, adeptów.

Ustawa teatralna, o ile wreszcie przyjdzie, bodajże radykalnej poprawy nie przyniesie. Dobre prawo nie wkracza w dziedzinę prywatnego życia. Tu musi przyjść samopomoc. Przedewszystkim należy przeszkodzić nadmiernemu dopływowi początkujących do teatrów, a w tym celu warto wziąć przykład ze stosunków w zawodach przemysłowych. Nie każdy przemysłowiec ma prawo przyjmować i kształcić uczni, a jeśli ma, to i wtedy w ograniczonej liczbie. Podobne prawo winno być wprowadzone i w teatrach, a szerzenie się proletarjatu aktorskiego ustanie. Niechaj nie każdy dyrektor ma prawo angażować początkujących, którzy nigdy przedtym w teatrze nie byli, a ten, który to prawo otrzyma, jednocześnie będzie miał określoną i liczbę początkujących stosownie do wielkości przedsiębiorstwa. A komu znowu da ten dyrektor pierwszeństwo, czy uczniom szkół śpiewackich lub aktorskich, czy też innym, to już jego rzecz.

Organizacja czeskiego aktorstwa chętnie poda rękę dyrektorom przy stworzeniu specjalnej komisji, która rozstrzygałaby o przyjmowaniu początkujących, pragnących wstąpić do teatru.

Dzisiejsza artystyczna wolność w teatrze oparta jest na wzajemnym wyzyskiwaniu się. Artyści pragną osiągnąć najwyższe gaże, a przedsiębiorcy, angażując obficie początkujących, amatorów i uczniów obniżaią popyt. Skoro żądamy ochrony prawnej, musimy wynaleźć dla niej formę. A gdy pod opieką prawa lub organizacji dopływ początkujących zostanie ograniczony, można będzie uregulować sprawę gaż, w czym dzisiaj panuje zupełna anarchja. A przecież i tu można pewne normy wprowadzić. Teatry należy podzielić na oznaczone klasy z różnymi taryfami, wtedy dyrektorzy będą wiedzieli, ile mają płacić, aktorzy — ile mają żądać. A klasa wyznaczona będzie w koncesji tak, jak dziś oznacza się, gdzie i co można grać.

Dyrektor, który będzie umiał wyrabiać początkujące siły, może otrzymać prawo do większej liczby początkujących, a jeśli naodwrót marnuje młode siły prawo to może zupełnie utracić. Wielu aktorów zawdzięcza swoją artystyczną karjerę tylko temu, że w początkach swej pracy trafili do dyrektora, który był jednocześnie dobrym nauczycielem, reżyserem i aktorem. Sprawa początkujących byłaby w powyższy sposób rozwiązana, a i nadprodukcja szkół śpiewackich i aktorskich przestałaby być szkodliwą, bo rozstrzygającym byłby głos uprawnionych dyrektorów. Ale wywalczyć to wszystko muszą sami aktorzy. Prawo idzie wolno, należy przeto wyprzedzić je i wprowadzić to, co później prawo potwierdzi.

„Ale na to aktorstwo musi wyplenić ze swych szeregów wszystek kąkol, cały ten motłoch, który nadużywa teatru do swoich egoistycznych celów, który nie chce łączyć się z innymi, czuć i pracować z ogółem, który wprowadza anarchję, walkę wszystkich przeciw wszystkim i swoich kolegów wydaje ną nieograniczone wyzyskiwanie. Musi wykluczyć te wiecznie niespokojne indywidua, które włóczą się od trupy do trupy, zapalając wszędzie pochodnie niezgody; owych wielkich artystów i artystki, którzy olśnieni sławą a pewnie i pieniędzmi, przypuszczają, że są zwolnieni od obowiązków stanu. Gdyby ci ludzie nie byli tak niebezpiecznie zaślepieni żądzą sławy i sobkostwem, mogliby dla społecznej pracy wszystkich oddać nieocenione usługi. Gdy aktorzy sami uwolnią się od tych szkodliwych żywiołów, do czego mają w organizacji skuteczny środek, wtedy także przychroma i prawo, a dzisiejsze nieznośne stosunki zmienią się i socjalne stanowisko czeskiego aktorstwa postawione będzie na równi z innymi warstwami społeczeństwa, które już dawno uporządkowały swoje stosunki. Na to jednakże potrzeba, by aktorzy pracowali, jak jeden mąż“.

„KONTRAKT WZOROWY“.

III.

Z chwilą, gdy czytelnicy otrzymają pismo do swych rąk, komisja kontraktowa Zarządu Głównego przystąpi do prac ostatecznych. Jak to już było zaznaczone, projekty kontraktu z odpowiednimi listami wysłane zostały do dyrektorów tych wszystkich teatrów polskich, w których Związek ma swoich członków, z prośbą o poczynienie zmian i dopełnień „jakie podyktuje potrzeba teatru i praktyka“. Jednocześnie otrzymały kontrakty komisje teatralne krakowska i lwowska z prośbą o poparcie kulturalnej akcji Związku i przyczynienie się ze swej strony na razie cennymi wskazówkami i radami, a później po zatwierdzeniu kontraktu w ostatecznej formie pomocą przy wprowadzeniu go w życie.

Dziś już zaznaczyć trzeba niezmiernie życzliwy stosunek niektórych dyrektorów do pracy Związku, znajdujący wyraz w interesowaniu się pracami komisji, a z drugiej strony w przyjmowaniu już z góry za obowiązujący kontraktu, będącego dopiero w opracowywaniu. W ten sposób akcja Związku zostaje znacznie ułatwiona i istotnie może skierowywać się ku celom kulturalno-artystycznym, ku podniesieniu poziomu teatru polskiego, bez rozpraszania sił ua drobne materjalne walki. Okazało się, że potrzebę uregulowania stosunków za pomocą kontraktu wzorowego odczuli jednocześnie i aktorzy i dyrektorzy, a uznając moralną powagę Związku ci ostatni skłaniają się do uznania kontraktu przez Związek właśnie układanego.

A dowody na to są, bo ci dyrektorzy, którzy już obecnie podpisują z artystami kontrakty, zawierają ze względu na nieukończenie prac koło „kontraktu wzorowego“ tylko t. zw. umowy tymczasowe, w których notują terminy, wysokość gaż i honoracji, a resztę obejmują w krótkiej klauzuli dla Związku, jak i dla podpisujących ją dyrektorów bardzo pochlebnej i świadczącej o pomyślnie układającym się współżyciu, a mianowicie: „obie strony obowiązywać będą punkty kontraktu wzorowego, opracowywanego przez Związek Artystów i Artystek Teatrów Polskich“.

Umowy takie zawierają na razie dyr. Szczurkiewicz do Teatru Polskiego w Poznaniu i dyr. Schifman do Nowego Teatru Polskiego w Warszawie, dyrektor zaś Teatru Powszechnego w Warszawie, p. Choroszczo, oświadczył, że również przyjmuje „kontrakt wzorowy“. Dyr. Heller do teatru Miejskiego we Lwowie angażuje również według umów tymczasowych, zawierających klauzulę o kontrakcie wzorowym, ale nie wskazuje to bezpośrednio na kontrakt Związku, gdyż w myśl nowego kontraktu dzierżawnego z gminą m. Lwowa dyrektor Heller ma angażować według „kontraktu wzorowego“, opracowanego wspólnie z komisją teatralną i przez nią zatwierdzonego. Jednakże sympatyczny stosunek i komisji i dyr. Hellera względem postulatów artystów, co znalazło swój wyraz niedawno z okazji nowej dzierżawy teatru, pozwala mieć nadzieję, że „kontrakt“ ów nie będzie się różnił od kontraktu Związkowego.

Związek lwią część pracy wykonał, bo w system ujął pragnienia świata aktorskiego i dał substrat, z którego przy współpracy strony drugiej zainteresowanej, wyłoni się w ostatecznej formie „kontrakt“. Komisja już przy układaniu projektu starała się zrozumieć prawa i potrzeby przedsiębiorcy, a to na podstawie kontraktów dotychczasowych, ale dla ostatecznego ujęcia tych rzeczy zwróciła się bezpośrednio do dyrektorów.

Mamy nadzieję, że poważna akcja Związku spotka przyjęcie nie mniej sympatyczne u wszystkich, jak dotychczas spotkała u jednostek, a dowody nie każą na siebie zbyt długo czekać. 25 kwietnia upływa termin, w którym Zarząd oczekiwać będzie zwrotu poprawionych kontraktów, by przystąpić już do ostatecznych prac i do zatwierdzenia. O tym, że wszystkie słuszne życzenia dyrektorów, zwłaszcza mające za sobą głos wszystkich lub większości, do których kontrakty rozesłano, znajdą godne uwzględnienie — nie potrzebuje Zarząd zapewniać, zwłaszcza, że do Związku obok aktorów należą i dyrektorzy i Zarząd poczuwa się w równym obowiązku strzedz interesy i jednej i drugiej strony.

Po zatwierdzeniu kontraktu damy na tym miejscu sprawozdanie komisji, która uzasadni poszczególne punkty kontraktu wzorowego, a przedewszystkim wytłumaczy się z wszystkich odrzuconych poprawek, zaproponowanych czy to przez świat aktorski, czy przez dyrektorów, czym prace swoje ujawni i da możność kontroli i krytyki.

Jeden z punktów kontraktu został rozszerzony i to dzięki właśnie życzeniu dyrektorów, a z korzyścią dla świata aktorskiego. To — sprawa kostjumów kobiecych. Związek wypowiadał się od początku za narzuceniem dyrekcjom obowiązku sprawiania dla artystek wszelkich niewspółczesnych kostjumów, do kontraktu jednak, dbając o jego żywotność, wprowadził tylko obowiązek dawania pewnego ryczałtu na kostjumy, uważając żądanie kostjumów za reformę na razie zbyt, może, radykalną. Tymczasem dwóch dyrektorów: Heller ze Lwowa i Schifman z Warszawy postanowili obowiązek ten przyjąć — i odpowiedni punkt kontraktu został rozszerzony. Dyr. Szczurkiewicz zgodził się natomiast na dawanie ryczałtu. Nie rozwiązuje to całkowicie kwestji kostjumów kobiecych, bo przecież i współczesne, a może nawet te przedewszystkim stanowią bardzo poważną pozycję w budżecie artystki, ale jest to sprawa ważna i trudna, nie dająca się rozstrzygnąć za jednym pociągnięciem pióra.

Trudną akcję podjął Związek, ale już w stadjum przygotowawczym znalazł tyle poparcia, że kończy swe prace z daleko większą nadzieją na skuteczność, niż zaczynał.

OSCAR BIE.

ILUZJA I STYL NA SCENIE.

Przed stu laty grano i śpiewano na scenie, a jednak nikt nie zastanawiał się nad kwestją, czy urządzenie dekoracyjne jest artystyczne i o ile rozwiązuje problem inscenizacji. Czasy te nie były nieartystyczne, zwracano tylko mniejszą uwagę na powyższe kwestje. Ale pewnego dnia narodziła się idea, że artysta powinien nie tylko malować i rzeźbić, lecz że wszystkie otaczające nas przedmioty winny podlegać jego wpływowi. I pamiętam, jak dziwne wrażenie odniosłem, gdy na wystawie w Paryżu na polu Marsowym po raz pierwszy zobaczyłem garnek i oprawę książki, koło których leżała kartka z nazwiskiem artysty. A dziś, w Niemczech przynajmniej, nie znajdziemy ani stołka, ani tapety lub okucia, na którychby artysta nie zastrzegł praw autorskich. Fasady domów osądzamy ze stanowiska artystycznego, a do urządzenia sceny zapraszamy architekta. Dawne kramy do sprzedaży gazet i wody sodowej zastępują piękne domki z kafelków, ozdobne bronzem, tak, że w istocie wśród przedmiotów nas otaczających niema niczego, coby nie było polem do pracy dla artysty. Nawet „Towarzystwo elektryczne“ zaprasza ludzi, jak Behrens, by korzystać przy wyrobach z ich rad artystycznych W takim stanie rzeczy byłoby dziwnym, gdyby to miejsce, gdzie właśnie pracuje się środkami dekoracyjnymi, czyli scena, nie poszło za ogólnym prądem i nie usiłowało stać się bądź co bądź artystycznym.

Scena z jednej strony stanowi część wielkiej architektonicznej budowy, z drugiej zaś jest podkładem akcji dramatycznej. I z tej dwoistości wypływają wszelkie kwestje. Jeżeli bliżej zastanowimy się, to dojdziemy do wniosku, że scenę należy sharmonizować z pozostałą częścią teatru, czyli jej pierwiastki architektoniczne poddać stylizacji. Jednakże w literaturze znajdziemy wiele rzeczy, nie znoszących właśnie stylizacji: nie można przecież w żaden sposób uczynić stylową sztuki, gdzie będziemy mieli do czynienia z robotnikami, maszynami, fabrykami. Z tego konfliktu, konfliktu literatury z architekturą wynikną te wszystkie zagadnienia scenizacji, które dziś wysuwają się naprzód. Do rozwiązania nastręczającego się problemu staje artysta, ale nie łatwe jest przeprowadzenie na scenie tego, co znajduje wyraz w teorji.

Ryszard Wagner niewątpliwie bardzo zajmował się sprawą dekoracyjną i w jego bayreutskim teatrze była ściśle zachowywana stylowość co do orkiestry i co do ram sceny, ale na samej scenie zadowalał się stylowością tylko słowa i tonu. Myśl stworzenia scenicznego stylu po stronie architektonicznej była mu obcą. W obrębie sceny domagał się jednego — tylko iluzji. Tymczasem znowu Gustaw Mahler był zupełnie obojętnym dla iluzji i w czasie swego pobytu w Wiedniu scenizował i Mozarta i Wagnera i innych przedewszystkim według zasady architektonicznej. Ze śpiewaków dawał pierwszeństwo tym, którzy nie wnosili na scenę realizmu nie wydawali się zanadto prawdopodobnymi. Jest to proste przeciwieństwo Wagnera: zasada współczesna, najbardziej celowa.

Cały problemat da się streścić w pojęciach: iluzja i stylowość. Architekci chcą stylu, literaci iluzji. W obecnym czasie możemy wyraźnie rozróżnić dwie grupy: jedni trzymają się Ryszarda Wagnera i wysuwają naprzód iluzję, drudzy idą śladami Gustawa Mahlera i cenią nadewszystko architekturę. „Teatr Artystyczny“ („Künstlertheater“), ozdoba wystawy monachijskiej, obliczony był w zupełności na reljefowe działanie sceny, tak że rampa nie oddzielała od siebie dwóch światów, lecz przeciwnie, scena stawała się przyrodzonym przedłużeniem widowni, ograniczonym w tyle obrazem, przed którym aktorzy grali role reljefowych figur. Dawniejsza scena Perfalla w Monachjum była także instynktowym ucieleśnieniem tej samej idei. Tam wogóle nie było dekoracji; przed wciąż jednakową architektoniczną głębią występowali przedstawiciele Shakespeara, i skoro grali i mówili dobrze, sceniczna iluzja okazywała się zbyteczną. A Shakespeare przecież wielki realista. Niedawno także Berlin zapoznał się z ciekawą próbą przedłużenia widowni w głąb sceny. Z okazji otwarcia teatru Hebbla wystawiona była jego „Marja Magdalena“, i pokój na scenie niebiesko-modrymi i cynamonowymi tonami przedstawiał coś, jakby skoncentrowane przedłużenie pięknego i architektonicznego, łagodnego tonu, panującego w tym gustownym teatrze. Jest to więc jedna strona proble-

mu: nasze artystyczne poczucie nie znosi silniejszego oddzielenia sceny od widowni pod względem stylu, bowiem jedna i druga są tylko częściami jednej całkowitej budowy. I właśnie większa część naszej literatury w samą porę porzuciła drogi naturalizmu i zwróciła się na elizejskie pola symbolów, i sztuki Hoffmansthala lub Maeterlincka nie tylko pięknie podkreślają stylizację sceny, ale wprost jej domagają się. Tam, gdzie nie trzeba iluzji życia, lecz gdzie naodwrót sam utwór poety przenosi się ze świata rzeczywistości w atmosferę idealną, architektura musi koniecznie przemówić sama z siebie, musi dodać scenie wyraźnych i odpowiednich linji i stworzyć artystyczne zlanie się jej z resztą teatru.

Opera dawno powinnaby dążyć do stylu, ponieważ nie może być naturalistyczną i ponieważ dzięki muzyce zawsze nabiera cech stylowości; nawet w tych wypadkach, gdy treść wzięta jest z rzeczywistości współczesnej, forma pozostaje zupełnie odmienną od świata realnego, cała teatralność jest tylko monumentalna i stylowa; w tej gałęzi sztuki teatralnej opanowują scenę postulaty architektoniczne.

Skoro walka rozpoczęła się, musi trwać dotąd, dopóki nie będzie rozstrzygnięte zwycięstwo. Obecnie nie można obejść się bez jasnego zrozumienia kwestji scenicznej. Ale trzeba nie tylko umieć godzinami rozprawiać o tych zagadnieniach, lecz i umieć zająć odpowiednie jasne stanowisko względem dwóch krańcowości: iluzji i stylu. W innych wypadkach jest to zwykle daleko łatwiejsze: skoro czujemy w sobie coś jakby temperament realistyczny, albo wyraźną skłonność do stylu, przeprowadzamy to lub owo w życiu czy sztuce, a wszystko inne podporządkowujemy mu. Ale scena jest jakby stworzona na to, by spór między ludźmi nie ustał; wszystko inne bierze na się tę lub inną formę, ale scena chce być życiem, a jednocześnie stylizacją. Jest to jedyne w swoim rodzaju. Stąd wypływają coraz to nowe i nowe komplikacje, ponieważ przy każdym nowym zwrocie w literaturze temat bierze na się inny wygląd. Dawniej bywały sztuki tylko dwojakiego rodzaju: dobre i złe, a te ostatnie były grywane, o ile można, najrzadziej. Teraz mamy tyle rodzajów literackich i dobrych i złych, zarówno w zakresie opery jak i w zakresie dramatu, że możnaby z nich stworzyć cały system nauki scenicznej. Są sztuki, które płyną w symbolicznym eterze; są zaś realniejsze od świata realnego. Jasne przecież, że nie można stylizować sztuki, w której nastręczają się maszyny, stoły, kominki i przybór kawowy; i odwrotnie, nie wolno scenizować „Pelleasa i Melisandy“ według utartej maniery. Jedno jest pewne: że artystyczna forma sceny musi bezwarunkowo jednoczyć się z charakterem sztuki. A wielu jest, którzy na to nie zwracają uwagi. Jedni zapamiętale żądają stylowości, inni bronią iluzji; ale i ci i tamci stracą głowę, gdy zjawi się pewna sztuka, a nagle przekonają się, że scena — to rzecz wielce złożona, do której nie można przychodzić z powszechnym punktem patrzenia, przyjętym raz na zawsze. Scena to coś jak życie: jednocześnie rzeczywistość i fantasmagorja.

(d. c. n.)

KRONIKA.

Premjery i wznowienia do 15/IV. — Kraków Miejski: 16/III Zapolska „Nerwowa awantura“ szt. — 23/III Fredro „Wielki człowiek do małych interesów“ k. — 30/III Konczyński „Demostenes“ tr. — 13/IV Morstin „Lilje“.

Lwów-Miejski: 20/III Zapolska „Nerwowa awantura“ szt. — 1/IV Anczyc „Kościuszko pod Racławicami“ szt. — 10/IV Bourget „Trybun“ szt. — 15/IV Hennequin i Mitschell „Ulubieniec kobiet“ kr.

Warszawa-Wielki-opera.

Warszawa-Rozmaitości: 27/III Tetmajer „Zawisza Czarny“ fant. dr. — 13/IV Rittner „Głupi Jakób“ szt.

Warszawa-Letni-farsa: 31/III Nancey „Strażnik cnoty“ f.

Warszawa-Nowości.

Warszawa-Mały: 23/III Mannowa „Skazana“ szt. — 30/III Flers i Caillavet „Różyczka (Primerose)“ k. — 12/IV Iven Lange „Samson i Dalila“ kom.

Warszawa-Zjednoczony: 21/III Staff „To samo“ szt. — 28/III Heijermans „Nadzieja“ szt. 13/IV Fredro „Gwałtu co się dzieje“ k.

Łódź-Popularny: 16/III „Polowanie na zięcia“ k. — 23/III Suderman „Sobótki“ szt. — 30/III Dostojewski „Zbrodnia i kara“ szt. — 13/IV Słowacki „Balladyna“ tr. — 15/IV Hoffmanstahl „Elektra“ tr.

Poznań: 16/III Schiller „Intryga i miłość“ tr. — 23/III Miraud „Tajemniczy Dżems“ kr. — 28/III Massenet „Manon“ op. — 30/III Halbe „Młodość“ dr. — 10/IV Czirikow „W drugim podwórzu“ szt. — 13/IV. Schiller „Don Carlos“ tr.

Wilno: 10/IV Mickiewicz „Dziady“ — 13/IV Bełcikowski „Oblężenie Warszawy“ szt.

Teatr Miejski we Lwowie. Na dzierżawę teatru na nowe sześciolecie wpłynęła tylko jedna oferta dotychczasowego dyrektora, Ludwika Hellera, druga bowiem, popisana przez pp. C. Danielewskiego i Cz. Krzyżanowskiego, okazała się mistyfikacją bez wiedzy zainteresowanych. To też Rada Miejska jednogłośnie i bez dyskusji postanowiła na posiedzeniu dnia 28-go marca oddać teatr na dalsze sześciolecie panu Ludwikowi Hellerowi i uchwaliła zarazem zakupić od niego bibljotekę teatru skarbkowskiego, zawierającą mnóstwo tak zwanych „białych kruków“, za sumę 10.000 koron.

Nowy Teatr Polski w Warszawie. 27 marca odbyło się zebranie inicjatorów Teatru Polskiego, które postanowiło nadać całemu przedsięwzięciu formę Towarzystwa Akcyjnego. Wybrano komisję organizacyjną, złożoną z pp. Juljusza Hermana, hr. Tomasza Potockiego, hr. Rajnolda Przeździeckiego, Juljana Tołłoczki i ks. Michała Woronieckiego, której polecono najrychlej zorganizować odnośne Tow. Akc., oraz udzielono prawa zbierania zapisów na dopełnienie kapitału akcyjnego, ustanawiając akcje 250-rublowe. 10 zaś kwietnia w południe ks. kanonik Chełmicki dokonał przy licznym udziale zaproszonych gości, przedstawicieli prasy, literatury, świata artystycznego i teatralnego poświęcenia kamienia węgielnego pod gmach nowego teatru, który jeszcze w roku bieżącym ma być oddany do użytku. Dekorację wewnętrzną teatru powierzono znanemu artyście p. Edwardowi Trojanowskiemu. Szczegółowy opis sceny z planami podamy w następnych numerach.

Teatr Powszechny w Warszawie. Powstający również w tym roku drugi teatr prywatny w Warszawie w Alejach Jerozolimskich N. 57, a pozostający pod dyrekcją pp. Zenona Choroszczy i Bolesława Gorczyńskiego podobnież jak Nowy Teatr Polski otrzyma scenę obrotową („Drehbühne“). Plany na budowę wykonał architekt Józef Gałęzowski. Teatr mieścić będzie około 1000 osób, otwarcie zaś ma nastąpić już z początkiem sezonu jesiennego.

Teatr polski w Łodzi. Cała prasa z oburzeniem podnosi fakt następujący: Na ogólnym rocznym zgromadzeniu członków Towarzystwa kredytowego miasta Łodzi, pod obrady przyszedł wniosek 20 stowarzyszonych, ażeby Towarzystwo udzieliło zasiłek w sumie

30.000 rb. na budowę teatru polskiego w Łodzi, który od czasu pożaru pozbawiony jest własnej siedziby. Po odczytaniu wniosku zebranie przybrało charakter burzliwy, ponieważ obecni na sali litwacy jawnie wystąpili wrogo przeciw temu wnioskowi, jako mającemu na celu poparcie polskiej instytucji kulturalnej. W głosowaniu wniosek o wyznaczenie 30.000 rb. na budowę teatru polskiego w Łodzi przepadł większością 96 głosów przeciwko 84-m! Należy zaznaczyć, że przeciwko wnioskowi głosowali wszyscy litwacy, za wnioskiem zaś Polacy i Niemcy.

Teatr Miejski w Wilnie. Na ogłoszony przez miasto konkurs na budowę teatru nadesłano ogółem 13 projektów, z których 5 odrzucono z powodu nieuwzględnienia wszystkich warunków konkursu. 30 marca jury, złożone z p. Węsławskiego, prezydenta, prof. Ruszczyca, inż. Sonina, arch. z Warszawy He.-richa i arch. z Petersburga Bielajewa, przyznało I-szą nagrodę w wysokości 1250 rb. projektowi 9, osnutemu na tle motywów architektury klasycznej, II zaś nagrodę w wysokości 750 rb. projektowi 2 (w charakterze budowy z lat 80-ych XIX stul.). 9 kwietnia otwarto koperty z nazwiskami autorów projektów nagrodzonych: I nagrodę otrzymał budowniczy Czesław Przybylski, twórca Nowego Teatru Polskiego w Warszawie, II-Bog. Rogaczewski, Bolesław Płachecki i Zdzisław Rabik również z Warszawy.

Pierwsze emerytury w teatrach rządowych warszawskich. Dyrekcja teatrów otrzymała z kancelarji jenerał-gubernatora zawiadomienie, iż jenerał-adjutant Skałłon zatwierdził z funduszów emerytalnych teatrów emeryturę za pracę i zasługi na scenie warszawskiej położone 16 osobom. W teatrze Rozmaitości z dniem 14 lipca b. r. otrzymają emeryturę: Wincenty Rapacki (2000 rb. rocznie), Bolesław Leszczyński (2000 rb.), Edward Wolski (2000 rb.), Władysław Szymanowski (1200 rb.), Marjan Prażmowski (1200 rb.), Władysław Krogulski (500 rb.), Aleksandra Gilska (300 rb.), Teofila Szymanowska (300 rb.) i Magdalena Micińska (750 rb.). Ogólna suma, która będzie wypłacana rocznie emerytowanym artystom w teatrze Rozmaitości wynosi 10.250 rb. W operetce i farsie emeryturę otrzymają: Wiktor Misiewicz (1200 rb.), Laurenty Sikorski (1200 rb.), Józef Rutkowski (750 rb.). Antoni Just (360 rb.), Katarzyna Oswaldowa (300 rb.). Ogółem w tych działach emerytura wynosi 5.010 rb., co razem z sumą wyżej wymienioną daje 15.260 rb. Artyści emerytowani pozostają nadal na swych stanowiskach i mogą grać w dalszym ciągu, pobierając honorarjum od występu w rozmiarach dotychczasowych. W ten sam sposób przed laty pobierali emerytury: Żółkowski i Królikowski, biorąc udział czynny w przedstawieniach za wynagrodzeniem tak zw. feu do końca życia.

O scenę polską w Suwałkach (Król. Pol.). Tygodnik Suwalski skarży się na ospałość społeczno-towarzyską Suwałk, mimo grożącego coraz większego zalewu falą litwacką i tłumaczy to „przedewszystkim brakiem odpowiedniej sceny polskiej, którąby mogła wpływać orzeźwiająco“. A biorąc asumpt z występów trupy p. Siennickiej podkreśla, że teatr mógłby odegrać wielką rolę, w tym celu należy zarzucić pretensjonalne i nieciekawe przedstawienia amatorskie, a pomyśleć o ustaleniu, podniesieniu, uszlachetnieniu i uprzystępnieniu szerszym warstwom sceny polskiej. Tego może dokonać skutecznie „Towarzystwo miłośników sceny“, które należy utworzyć corychlej. „Stwórzmy więc w Suwałkach teatr l u d o w y, a znajdziemy napewno miłośników sceny wśród każdej sfery“. Myśl ze wszech miar godna poparcia.

Zakaz polskich przedstawień. Dzienniki niemieckie donoszą z Berlina, że najwyższy sąd administracyjny wydał wielkiej doniosłości wyrok w sprawie przedstawień teatralnych, a mianowicie: zatwierdził zakaz polskiego przedstawienia teatralnego na kresach wschodnich na tej zasadzie, że istnieje obawa co do zachowania spokoju publicznego, bezpieczeństwa i porządku także wtedy, jeżeli przedstawienie teatralne wywołuje i utwierdza w widzach poglądy, mogące prowadzić do postępowania, naruszającego porządek państwowy. Nie trzeba, by przedstawienie b e z p o ś r e d n i o porządkowi publicznemu zagrażało. W z b u d z a n i e p o l s k i e g o p o c z u c i a n a r o d o w e g o j u ż u w a ż a ć n a l e ż y z a z a g r a ż a j ą c e p a ń s t w u.

Przedstawienia w Wielką Sobotę. Po raz pierwszy władze zezwoliły w Wiedniu na przedstawienia w teatrach w Wielką Sobotę; wszystkie jednak teatry świeciły pustkami. Najmniejszą liczbę osiągnął jeden z teatrów, w którym było 28 widzów, tak, że na scenie znajdowało się więcej osób, niż na widowni.

Zmarli. Zmarł w Krakowie 27 marca długoletni i ceniony kostjumer teatru miejskiego, Ludwik Rozwadowicz, w wieku lat 60. — W Wiedniu zmarł były dyrektor Burgtheatru, Maks Burckhardt, w wieku 58 lat. Do nominacji jego (w r. 1890) przywiązana była anegdota o pomyłce intendenta teatrów dworskich, obsadzającego jednocześnie dyrekcję teatru Burgu i jednej z instytucji bankowych, który miał pomieszać nazwiska kandydatów i protegowanego na dyrektora banku zrobił dyrektorem teatru. Z nazwiskiem Buckhardta łączy się nowy okres rozwoju Burgtheatru, który otwiera swoje podwoje dla nowej sztuki, schodzi z koturnów, a do teatru przyciąga coraz szersze warstwy. W 1900 r. przeszedł w stan spoczynku. Po ustąpienia z teatru był recenzentem teatralnym dziennika „Fremdenblatt“. — W Berlinie zmarł 10 kwietnia w 76 r. życia Ludwik Leichner znany swojego czasu śpiewak operowy. Po kilku latach pracy porzucił scenę i oddał się studjum chemji. Wówczas wynalazł nowy sposób preparowania szminki teatralnej, która wkrótce znalazła powszechne zastosowanie. Wynalazek stał się podstawą dobrobytu Leichnera.

ROZMAITOŚCI.

Nowy teatr w Petersburgu został otwarty 17 stycznia przy Domie ludowym. Niestety już 20-go w nocy pożar strawił połowę gmachu: scenę z przyległymi ubikacjami — i na kilka miesięcy uniemożliwił korzystanie z nowego kolosalnego, gmachu, niemal urzeczywistniającego ideał reinhardtowskiego teatru „10 tysięcy“. Widownia mieści około 4000 widzów, sam parter urządzony amfiteatralnie ma 728 miejsc i 76 lóż. Na wszystkich trzech piętrach dzięki dobremu rozkładowi jest tylko 112 miejsc złych, które idą do sprzedaży po znacznie zniżonych cenach dopiero w ostatniej chwili. Dochód z pełnego przedstawienia przy cenach od 38 kop. do 2 rb. 90 kop. wynosi — 3208 rb., a przy najniższych — od 12 do 80 kop. — 922 ruble.

Wygląd sali bardzo miły, uderzający celowością i prostotą, bez złoceń, ornamentacji i tradycyjnego szychu. Kopuła na widowni — jedna z największych — ma rozpięcia 33 metry. Cały gmach kosztował 1.100.000 rb., w tym scena 200.000. A wielkość sceny nie mniej imponująca: 665 metrów kwadratowych, 26 metrów szerokości, tyleż mniej więcej głębokości, 22 metry wysokości. Zalana potokiem światła z 3800 lampek i 12 prożektorów po 2000 świec każdy. Kurtyna żelazna, ważąca przeszło 16000 klg., opada w ćwierć minuty. 42 krany pożarowe, 20 automatycznie otwierających się wyjść zapasowych zapewnia bezpieczeństwo na wypadek ognia.

Garderoby dla aktorów mieszczą się na trzech piętrach w liczbie 22 mniejszych i 2 olbrzymich ogólnych. Uwzględniono wszelkie wymagania, a nawet do charakteryzowania się urządzono światło z dołu — „rampę“: ze stolika wysuwa się specjalna szufladka ze światłem.

Inżynier Bari — główny budowniczy (projekt architekta Lucedarskiego) pamiętał i o modzie cyrkowej, wciskającej się dziś coraz bardziej w ramy teatru, i urządził teatr w ten sposób, że w razie potrzeby da się przekształcić na cyrk, choćby dla Reinhardtowskiego „Króla Edypa“.

A jednak mimo wszystko ze stron fachowych dają się słyszeć zarzuty, ponieważ, jak zwykle, do fachowców zwrócono się po rady zapóźno, kiedy już gmach stanął.

Po pożarze, który wybuchł w nocy po przedstawieniu „Sewastopola" — sztuki z efektami pirotechnicznymi, i zniszczył doszczętnie scenę, przystąpiono natychmiast do odbudowy. Straty wynoszą około 200.000 rb.

Opera nowojorska. Sezon najmodniejszy opery amerykańskiej „Metropolitan-Opera" trwa 20 tygodni. Koszta za ten czas wynoszą 1 i pół miljona dolarów. W obecnej chwili skład opery przedstawia się, jak następuje: 17 sopranów, 12 mezzosopranów i altów, 18 tenorów, 12 barytonów oraz 12 basów. Oprócz tego: 6 dyrygientów, 7 koncertmistrzów, 100 członków orkiestry, 5 reżyserów, 2 dyrektorów chórów i 3 baletmistrzów. Prawie wszyscy są importowani z Europy i otrzymują honorarja trzy razy większe od europejskich. Pierwszy dyrektor, Gati-Casazza, otrzymuje za sezon 30.000 dolarów, drugi kapelmistrz, Toscanini — tyleż. Honorarja od występów są stosunkowo większe. Caruso pobiera za występ 2500 dolarów, Tetrazzini 2500, J. Gadska i G. Fassar po 1200, Emmy Destin 1.000, Oliwia Fromstadt, Berta Morena, Marja Matzenauer i Ludwika Homer po 800 dol. Z głosów męskich tenorzy otrzymują po paręset dolarów więcej za występ od basów i barytonów. W każdym przedstawieniu bierze udział pięciu lub sześciu takich solistów. Dochody opery są jednak również pokaźne, 6000 dolarów w kasie daje deficyt, a dopiero 8000 dol. pokrywa koszta. Mecenasi, popierający finansowo operę „Metropolitan", są zadowoleni, o ile dokładają nie więcej, niż 250.000 dolarów przez sezon.

Statystyka teatrów. *Neue Theater Zeitschrift* podaje wiadomość, że najbardziej teatralnym miejscem Europy jest — Stockholm, posiada bowiem na 350.000 mieszkańców 13 teatrów. Wiedeń liczący 2.200.000 mieszkańców ma tylko 10 teatrów, Berlin z liczbą $3^1/_2$ miljona mieszkańców 30 teatrów, Paryż tę samą mniej więcej cyfrę.

SPRAWY RÓŻNE.

W sprawie agiencji teatralnych.

Dowiadujemy się, że niejaki p. Erlich, urzędnik bankowy, wniósł podanie do władz miejscowych we Lwowie o koncesję na agiencję teatralną. Za osobą p. Erlicha ukrywa się niejaki p. Józef Lau, funkcjonarjusz jednej z agiencji teatralnych w Berlinie.

Ponieważ Związek Artystów i Artystek Teatrów Polskich w Galicji według brzmienia § 3 lit. f. Statutu ma prawo urządzania bezpłatnego pośrednictwa pracy dla swoich członków z jednej strony, z drugiej zaś strony według § 2 tegoż statutu Związek ma na celu ochronę i popieranie duchowych i materjalnych interesów swoich członków, przeto zmuszeni jesteśmy zwrócić się z prośbą do c. k. Namiestnictwa i Departamentu Przemysłowego Magistratu k. miasta Lwowa o wzięcie w danym wypadku w obronę istniejącej już we Lwowie koncesjonowanej agiencji teatralnej, zastępującej poniekąd agiendy Związku, tymbardziej, że na stosunkowo niewielką ilość teatrów i sal koncertowych w kraju, istnieje i tak dosyć agiencji w Galicji, które wskutek wytwarzanej sobie konkurencji, nie mogą należycie funkcjonować.

Niemoralnym i nieobywatelskim, naszym zdaniem, byłby krok, umożliwiający, jeszcze do tego berlińskim funkcjonarjuszom, wkraczanie w funkcje Związku i już egzystujących koncesjonowanych agencji.

Bo. Sul.

Teatr i „Sokół". Ostatni numer organu czeskiego aktorstwa „Divadelni Svět" przynosi skargi na stosunek towarzystw sokolskich do teatrów prowincjonalnych. Niestety, gorzkie te, choć słuszne słowa trzeba dosłownie przepisać i u nas.

„Ciężką jest dola wielu czeskich towarzystw teatralnych teraz właśnie w sezonie. Zawitają z najlepszymi nadziejami do miasta, poczynią wszelkie przygotowania do przedstawień, zaproszą na nie całe miasto, grają cały tydzień przeważnie przy napół pustych salach, a gdy przyjdzie upragniona sobota lub niedziela, spieszy całe miasto na przedstawienie lub akademję... do miejscowego Sokoła lub innego towarzystwa. I żali się słusznie na dolę prowincjonalny aktor, znajdując częstokroć zimną obojętność i cierpką odmowę tam, gdzie spodziewał się największej pomocy i zrozumienia w swych pracach. Zda się, że liczne towarzystwa sokolskie widzą w czeskim aktorze z powołania — swego konkurenta, a przecież nie jest głównym zadaniem „Sokoła" — grywać sztuki. A skoro już grają, wystarczy raz czy dwa razy w sezonie; częstsze grywanie z próbami bez liku psuje porządek i prawidłowość ćwiczeń cielesnych, bez których Sokól nie jest Sokołem. Powiadają, że teatr jest kulturalnym przedsiębiorstwem. Zupełnie słusznie. To też nikt zasadniczo nie wyklucza działalności towarzystw na polu amatorskim, ale wszystkiego w miarę. Skoro w mieście gra przyzwoita trupa teatralna, dla której „scena" jest życiowym powołaniem, a więc strona „kulturalna" jest dostatecznie uwzględniona, nie trzeba powoływać do życia nowego przedsięwzięcia, amatorskiego, a „zabawę" można na pewien czas odłożyć. I finansowo towarzystwo może nie być stratnym. Niech porozumie się z dyrektorem trupy o urządzenie przedstawień na dochód „Sokoła", weźmie na siebie sprzedaż biletów, a uzyska piękny dochód".

A u nas? Jedyne w wielu miastach sale teatralne w „Sokole" z góry zwykle są zajęte na „amatorskie" przedstawienia i teatr prowincjonalny musi omijać niegościnne miasto, zadowalające się „stałym teatrem amatorskim", który w dodatku jeździ nawet na „gościnne występy"(!) do innych miast.

Wstępne próby teatralne. Interesujący wyrok wydał niedawno Senat „Wiener Handelsgericht" w procesie, jaki wytoczyła artystka Hella Eschborn przeciw dyrekcji „Neue Wiener Bühne". W skardze żąda p. Eschborn 30 kor. jako połowę prowizji dla agienta, co jej dyrektor Fischer przyrzekł, następnie żąda 78 kor. jako zapłatę za próby wstępne (za 6 prób). Z ośmiu prób, jakie się odbyły przed przedstawieniem, zapłaciła jej dyrekcja tylko za dwie próby, za inne zaś nie, powołując się na kontrakt, opiewający, że artystka obowiązana jest przed zaczęciem się terminu kontraktowego do odbywania prób przez dni sześć bezpłatnie. Pani Eschborn twierdzi, że punkt ten nie zgadzał się z umową ustną, jaką miała z dyrektorem Fischerem w Ilmenau. Sąd okręgowy przyznał p. Eschborn 30 kor., jako prowizję dla agienta, odrzucił jednak słuszność pretensji zapłaty za próby z oświadczeniem, że tylko pisemne umowy są miarodajne, że wszystkie, nie zgadzające się z nią umowy ustne są bez znaczenia, i że podniesione przez oskarżającą zarzuty co do niemoralności takich podwójnych umów nie mają miejsca. P. Eschborn wniosła przeciw takiemu wyrokowi rekurs. Na ponownej rozprawie (sędzia Dr. Grünberg), dowodził zastępca prawny pani Eschborn Dr. Klemperer, że umowy podobne (co do prób wstępnych bezpłatnych) są niemoralne, a więc i nieprawne. Sąd wydał wyrok na korzyść p. Eschborn, przyznał jej całą pretensję i koszta procesu. Motywy wyroku pytają, jakim prawem dyrektor teatru żąda od artysty, aby oddawał się obowiązkom jeszcze przed terminem płatnym gażą? Żądanie takie uważa się za wyzysk, a więc coś, co jest niedozwolonym. Takie fakty nie są nowe w naszym gospodarstwie i prawo przemysłowo-handlowe miało już nie jeden podobny wypadek do sądzenia. Jakkolwiek powyższy wypadek nie podlega specjalnie następującej formie, jednak podpada on pod § 887 Allg.-bürg. G. B. i jako taki jest prawnie niedozwolony.

Z SEKRETARJATU.

Wpływy w marcu. Wkładki członków z teatru miejskiego w Krakowie — 115 k. 63 h.; p. Załęska Strzelczyk — 5 k.; p. Kopczyński — 11 k.; pp. Czerniak, Czerniakowa, Królikowska, Bogusiński, Justian, Szatkowski, Celińska, Szarek, Szymański i Karska — 81 kor.; p. Jarczewski — 12 k.; p. Borzewska — 23 k. 30 h.; p. Kucharski 70 h.; p. Erlich-Łomska — 5 k. 25 h.; p. Raczyński — 9 k.; p. Olański — 10 k.; p. Godlewski — 9 k.; p. Godlewska — 9 k.; p. Modzelewski — 3 k. 20 h.; p. Arciszewska — 5 k; p. Kolman — 5 k.; p. Janikowska — 2 k.; p. Hoffman — 6 k. 90 h.; p. Szkudelski — 12 k.; p. Konarski — 4 k.; pp. Wicki i Konicka — 12 k.; p. Czapelski — 9 k.; — czyli razem 349 k. 98 h.

Nowe engagement członków. Pp. J. Leszczyński, St. Monasterski (sufler), St. Stanisławski, J. Węgrzyn, M. Węgrzyn, J. Sosnowski, S. Broniszówna, H. Czarnecka-Mielnicka, St. Słubicka, St. Wysocka — do Nowego Polskiego Teatru w Warszawie (dyr. A. Schifman); pp. A. Adwentowicz, I. Renardówna, W. Szymborski — do Teatru Powszechnego w Warszawie (dyr. Z. Choroszczo); pp. R. Bohlke, Br. Janikowska-Lenkowa — Teatr Polski w Poznaniu (dyr. B. Szczurkiewicz).

Wprowadzając tę nową rubrykę, prosimy wszystkich członków o niezwłoczne zawiadamienie nas o każdej zmianie engagement, by w najbliższym numerze pisma mogła być odpowiednia wzmianka.

Panów Dyrektorów zaś prosimy o nadsyłanie wykazu personelu w miarę kompletowania lub też po skompletowaniu go celem zamieszczania w piśmie, pragniemy bowiem rubrykę niniejszą rozszerzyć przez podawanie wszelkich zmian w personelu teatrów polskich.

Kwestjonarjusze. Przypominamy wszystkim o wzmiankach w sprawie kwestjonarjuszów, które były zamieszczone w Nr. 1 i 2 „Świata Teatralnego“ na tym miejscu. Nadsyłać wypełnione druki lub zwracać się o przysłanie czystych blankietów należy pod adresem Związku — Kraków, Teatr Miejski.

Zaległe wkładki. Członków, zalegających z wkładkami prosimy o rychłe wyrównanie należności, tych zaś członków, do których Zarząd nie mógł z braku adresu wysłać przypomnienie, prosimy o podanie swego bliższego adresu, względnie o zgłoszenie się osobiste do sekretarjatu Związku (Teatr Miejski, od 11 do 12 w poł.) w sprawie zaległych wkładek. W następnym numerze ogłosimy listę członków Związku, z którymi Zarząd od dłuższego czasu nie ma kontaktu z powodu braku adresu.

Legitymacje. Jeszcze nie wszyscy członkowie odebrali legitymacje, nawet z pośród tych, którzy mają wkładki wyrównane aż do ostatniej chwili.

Następujące firmy zaofiarowały rabat dla członków Związku (za okazaniem legitymacji):

w Krakowie:

Reim i S-ka, Rynek AB — perfumy, mydła, artykuły toaletowe, szminki, artykuły sportowe — 10%.

Magazyn Uniwersalny firmy Roman Drobner, pl. Szczepański — szminki, artykuły toaletowe, gospodarskie i sportowe — 10%.

Kawiarnia Teatralna, nawprost teatru — 20%.

E. Smidowicz, Rynek AB — perfumy, przybory toaletowe — 10%.

Z. Zdanowicz, Szczepańska 7 — obuwie — 10%.

B. Wierzejski, Rynek AB — 5% i 10% jak dla Związku Ekonomicznego.

Droguerja Z. Komorowskiego, Florjańska 33 — 10% (prócz wód i soli mineralnych, oraz opatrunków,

we Lwowie:

R. Morawski, Sykstuska 2 — towary bławatne — 15%.

Z FILJI.

Z Walnego Zgromadzenia Lwowskiej II. Filji Związku.

5 b. m. (piątek) odbyło się Walne Zgromadzenie Lwowskiej II Filji Związku, na które prócz członków Filji przybyli: jeden reprezentant Komisji Artystycznej (wszystkim członkom Komisji rozesłano zaproszenia), reprezentanci prasy i dyr. Ludwik Heller.

Po krótkim przemówieniu wiceprezesa p. Ferdynanda Feldmana w zastępstwie nieobecnego we Lwowie dra Dwernickiego, zaproszono na przewodniczącego obradom p. Adama Okońskiego, który na protokolanta powołał p. Henryka Barwińskiego.

Po odczytaniu protokołu z poprzedniego Walnego Zgromadzenia 19 maja 1911 r. przez sekretarza Filji p. Bolesława Sulikowskiego, tenże zdał sprawę z czynności Wydziału i ze stanu osobowego Filji; otóż członków rzeczywistych w ostatniej chwili posiada Lwowska Filja 85, a wspierających 3: Dra Rogera Battaglię, Dra Tadeusza Dwernickiego i dyr. Ludwika Hellera, poczym nastąpiły nieliczne wnioski natury spraw wewnętrznych (§ 2 i 3 lit. i Statutu). Zabierali głos koledzy: Hierowski, Chmieliński, Miłowska, Rotterowa, Feldman, Miller.

Członek Komisji kontrolującej, kol. Gustaw Rasiński, zdał sprawę ze stanu finansowego Filji i wniósł o udzieleniu absolutorjum całemu Wydziałowi i skarbnikowi p. Władysławowi Paszkowskiemu. Nadmienił przy tym, że 125 koron, wydatkowanych przez kol. Sulikowskiego (na co miał upoważnienie Wydziału) na cele założenia organu Związku nie należy od niego egzekwować, gdyż wydatek ten, mimo że pismo we Lwowie przezeń inicjowane nie przyszło do skutku, zrobiony był dla dobra sprawy Związku. Wniosek aprobowano.

Ze sprawozdania skarbnika Filji kol. Paszkowskiego wynika, że dochód Filji do ostatniego momentu wynosi 3.352 kor. 63 hal. Rozchód równa się 1.992 kor. 04 hal. Gotówka przedstawia się w sumie 1.360 kor. 59 hal., którą złożono na książeczki Kasy Oszczędności m. Lwowa.

Na wniosek kol. Miłowskiej i Rotterowej wyrażono przez ogólny poklask uznanie za pełną poświęcenia pracę kol. Bol. Sulikowskiemu, sekretarzowi Filji.

Poczym wybory dały następujący rezultat:

WYDZIAŁ: Prezes: — *Dr. Tad. Dwernicki*; wiceprezes: *Władysław Antoniewski*; członkowie: *Konstancja Bednarzewska, Władysław Paszkowski, Juljan Dobrzański, Eugienjusz Kalinowski, Ludwik Fritsche, Filip Kuligowski.* Komisja kontrolująca: *Gustaw Rasiński, Henryk Barwiński, Franciszek Frączkowski.*

O godz. $9^1/_2$ przewodniczący kol. Okoński zamknął obrady.

Filja 5. Wpływy za marzec wyniosły 32 k. 46 h. Członków — 37. W n-rze 2 pisma w rubryce „Nowi członkowie“ błędnie podano „Kazimierz Pasternak“ zamiast „Kazimiera Pasternak“, która została przyjęta do filji 5.

PO ZA ZWIĄZKIEM.

Stowarzyszenie artystów i pracowników teatrów rządowych warszawskich odbyło 4 kwietnia o g. 12 w poł. w lokalu własnym (Trębacka 10) ogólne roczne zebranie członków. Na przewodniczącego zaproszono adw. H. Dziewulskiego, zaś na sekretarza p. Turczyńskiego. Uczczono przez powstanie pamięć zmarłego w r. ub. B. Ładnowskiego, poczym odczytano sprawozdanie zarządu oraz komisji rewizyjnej, które zebrani zatwierdzili bez dyskusji. Ze sprawozdania

dowiadujemy się, iż w roku ub. projekt ustawy emerytalnej został przez władze miejscowe zatwierdzony i przesłany do Petersburga, — wobec czego jest nadzieja, iż w roku bieżącym emerytura wejdzie w życie. W dniu 28 czerwca 1911 r. sporządzony został akt darowizny kawałka ziemi —2,788 sąż. kw. — w Skolimowie, ofiarowanego przez p. W. Prekera pod budowę „Schroniska dla stowarzyszonych artystów i pracowników teatralnych". Do budowy schroniska utworzony został specjalny komitet, który został przez władze upoważniony do zbierania dobrowolnych składek na rzecz Schroniska, do wysokości 50.000 rb. W październiku 1911 r. zarząd zamówił u rzeźbiarza Lewandowskiego biusty marmurowe Heleny Modrzejewskiej i Aleksandry Rakiewiczowej, które to biusty staną w foyer Teatru Wielkiego. W roku sprawozdawczym udzielono z funduszów Towarzystwa zapomóg zwyczajnych w ilości 142 rb. oraz na wpisy szkolne — 605 rb. Preliminarz budżetu obliczony jest na 2.286 rb.

Zaprotokółowano następnie wnioski członków: p. Ochorowicza, o założeniu własnego organu teatralnego; p. Gasińskiego, o jaknajszersze informowanie społeczeństwa w prasie o sprawach i działalności Stowarzyszenia oraz p. Sterna, o dokupieniu do terenu w Skolimowie jeszcze pół morgi gruntu.

Na wniosek p. Minakowskiego, poparty następnie w dłuższym przemówieniu przez prezesa Stowarzyszenia p. Mikulskiego, zebrani podziękoweli oklaskami adw. Dziewulskiemu za jego pracę dla Stowarzyszenia.

Następnie dokonano wyborów. Do zarządu powołani zostali pp.: Wilczyński, Mikulski, Różański, Metaksian, Gorski, L. Śliwiński, Gasiński, Trapszo, Walczak, Socha, Hochendorfer, Majewski, Kamaszewski, Waś, Pińkowski, Orczyński, Stankiewicz, Lewandowski, Openchowski, Cimoszyński, Zarębski, Liberadzki, Porębski, Wroński, Hulewicz, Ochorowicz i Barczewski. Do komisji rewizyjnej pp.: Minakowski, Turczyński i Śledziński.

Kilka dni później na zebraniu członków zarządu poszczególnych działów Stowarzyszenia Artystów i Artystek Teatrów obrani zostali większością głosów: na prezesa — Ludwik Śliwiński, na wice-prezesów: Józef Mikulski i Edmund Gasiński. Zdecydowano, aby sesje zarządu odbywały się co 2 tygodnie; postanowiono też wydać na rachunek Stowarzyszenia album artystów teatrów warszawskich z przeznaczeniem przewidywanych zysków na cele Stowarzyszenia.

Schronisko dla aktorów scen prywatnych.. Ponieważ schronisko, powstające w Warszawie pod egidą Stowarzyszenia art. i prac. teatrów rząd., zapewniać będzie przytułek tylko członkom Stowarzyszenia, zawiązał się przeto w Warszawie komitet, organizujący schronisko dla wszystkich artystów weteranów scen polskich. Projekt ustawy schroniska przyrzekł opracować adw. przys. Apolinary Kostra, dla udzielania zaś potrzebnych informacji i danych wydelegowano z komitetu pp. J. Mikulskiego, J. Orlińskiego i K. Hoffmana.

Towarzystwo Teatralne w Rosji na walnym zebraniu w końcu stycznia uchwaliło zmiany w statucie, pozwalające na otwieranie filji miejscowych i wprowadzające w ten sposób pewną decentralizację. Zmian tych ogół aktorski domagał się już dawno, ale trudności natury formalnej stały na przeszkodzie. Czy uchwalone zmiany zdołają ożywić Towarzystwo, nazywane przez wielu „galwanizowanym trupem" — nie wiadomo, zdania są podzielone, zauważyć się jednak daje ruch, mający na celu utworzenie oddzielnych organizacji przedsiębiorców i aktorów, gdy Towarzystwo skupia w sobie i jednych i drugich razem. Jednocześnie postanowiono przystąpić do rewizji t. zw. „kontraktu normalnego" (na którym oparł sie Zarząd Związku Art. i Art. T. P. przy opracowywaniu „kontraktu wzorowego"), ponieważ w ciągu dziewięciu lat praktyka przyniosła wiele cennych danych, a przytym zmieniły się poniekąd i stosunki.

Organizacja Czeskiego Aktorstwa odbyła 4 go kwietnia II-gie Walne Zgromadzenie.

PRZEGLĄD PRASY.

Zanik talentów aktorskich. W jednym z ostatnich numerów rosyjskiego tygodnika „Tieatr i iskustwo" p. Dolinow szuka w artykule „Gdzie przyczyna?" powodów stwierdzonego braku wybitnie utalentowanych aktorów z młodego pokolenia, mimo że średni poziom aktorstwa rosyjskiego znacznie podniósł się w stosunku do czasów z przed 25 lat. Odpowiedzi pewnej nie znajduje, ale sądzi, że składa się na to szereg przyczyn, a między innymi, że aktor pracuje dziś więcej głową, rozsądkiem, gdy dawniej — sercem nerwami, natchnieniem. Dziś aktor więcej jest „inteligientnym, wykształconym pracownikiem", niż „artystą", jak dawniej. Prócz tego obecne stałe teatry, dające aktorowi możność zagospodarowania i osiedlenia się w wygodnych warunkach, zmniejszają swobodę aktora i odbierają mu tę masę nowych wrażeń, natchnień w świeżych warunkach, przed innym audytorjum, jak było przy dawnym bezdomnym, cygańskim życiu. W dalszym ciągu dawniejszy aktor nie interesował się niczym innym, prócz roli, dzisiejszy zaś zajmuje się i polityką i nauką, często jest jakimś działaczem społecznym, pisze, maluje, rozmawia nie tylko o rolach i sztukach, ale o wszelkich kwestjach życiowych i artystycznych. Może więc to rozproszenie się na masę spraw powoduje konieczne zaniedbanie najważniejszej strony działalności aktora i stąd niedostateczy rozwój talentu czy zdolności. A może przeładowanie teatru różnymi „próbami inscenizacji", „studjami" i t. d. wpływa na aktora niszcząco? Ostatecznej odpowiedzi autor nie daje. Redakcja zapowiada szereg artykułów w powyższej sprawie.

ODPOWIEDZI REDAKCJI.

Panu M. S. w Krakowie. Drobiazgi humorystyczne znajdą miejsce w piśmie, o ile istotnie będą wartościowe, a nie można tego powiedzieć o nadesłanych.

Panu J. D. w Warszawie. Działu sprawozdawczo-teatralnego na razie w piśmie prowadzić nie będziemy, prosimy natomiast o artykuły ogólne, rozbiory pewnych problemów teatralnych i t. p.

Panu J. S. w Monachjum. Z całą przyjemnością zarezerwujemy żądane miejsce w każdym numerze, o ile, naturalnie, nadsyłane artykuły zgodne będą z programem pisma. Syntetyczne sprawozdania o teatrze zagranicznym są bardzo pożądane. Artykuły do każdego numeru prosimy nadsyłać koło 10-go każdego miesiąca. Dziękujemy za słowa życzliwości.

Panu N. K. Złotnickiemu w Chicago. Numery wysyłamy. Sztuka „Pod gwiaździstym sztandarem" jest pióra Cyryla Danielewskiego, w książkowym wydaniu nie wyszła. Adres autora: Lwów, Kabaret „Wesoła Jama".

POŚREDNCTWO PRACY.

CENY OGŁOSZEŃ.

Cała strona . . .	K. 40·—	1/8 strony . . .	K 8·—
1/2 strony . . .	„ 25·—	1/16 strony . . .	„ 5·—
1/4 strony . . .	„ 15·—	Wiersz petitowy .	„ —·50

Przy kilkakrotnych powtórzeniach — 25% opustu.

PROSIMY CZYTELNIKÓW O POPIERANIE PISMA PRZEZ WSPÓŁPRACOWNICTWO, PRENUMEROWANIE I ZYSKIWANIE NOWYCH ABONENTÓW.

Wydawca i redaktor: Marjan Jednowski. — Nakładem Związku. Drukarnia „Polonia“, Kraków, Długa 56.

ŚWIAT TEATRALNY

Rok I
Warszawa—Kraków
Październik 1912

№. 3 (9)

WARUNKI PRZEDPŁATY:
Rocznie 2 rb. (5 koron, 5 marek)
Półrocznie 1 rb. (2 k. 50 hal., 2 m. 50 pf.)
Numer pojedyńczy 20 k. (50 hal. 50 pf.)
We wszystkich księgarniach.

Warszawa, Smolna 34
Nr. telef. 280-92.
Redaktor przyjmuje od 3—5 pp.
Na Galicję: Księgarnia D. E. Friedleina
w Krakowie, Rynek Gł. 17.

CENY OGŁOSZEŃ:

Cała strona	25 rb.	1/8 str.	5 rb.
1/2 str.	15 rb.	1/16 str.	3 rb.
1/4 str.	8 rb.	Wiersz petit.	30 k.

Na 1 stronie i w tekście 50% drożej.
Przy powtórzeniach 25% taniej.

Prosimy o odnowienie przedpłaty.

Treść Nr. 3 (9).

ŚWIAT TEATRALNY

Warunki przedpłaty:
Rocznie: 2 rb., 5 kor., 5 marek.
Półrocznie: 1 rb., 2 kor. 50 hal., 2 m. 50 pf. z przesyłką.
Numer pojedyńczy 20 kop., 50 hal., 50 pf.

Redakcja i administracja:
Warszawa, Smolna 34.
Nr. telef. 280-92.

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY SPRAWOM TEATRALNYM.
ORGAN ZWIĄZKU ARTYSTÓW i ARTYSTEK TEATRÓW POLSKICH w GALICJI.

Wychodzi 20 każdego miesiąca
pod kierunkiem **Władysława Kopczewskiego.**

CZŁONKOWIE Związku Artystów i Artystek Teatrów Polskich w Galicji otrzymują pismo **bezpłatnie.**

Rok I. № 3 (9)
Warszawa-Kraków
Październik. 1912.

Przyjmują przedpłatę oraz sprzedają oddzielne numery wszystkie księgarnie i biura pism, a także sklep stowarzyszenia Artystów T. Rz., gmach Teatru Wielkiego w Warszawie. Na Galicję skład główny w księgarni D. E. Friedleina — Kraków, Rynek 17.

ZWIĄZEK — I ENGAGEMENT.

„Jestem członkiem Związku, a Związek nie dał mi dobrego engagement“ — oto zarzut, jaki spotyka najczęściej naszą młodą organizację, zarzut i w zasadzie i w praktyce niesłuszny i nieusprawiedliwiony. Kwestja angażowania w polskich stosunkach teatralnych jest najzupełniej nieuregulowana, a system, jaki pozostał z dawnych „cygańskich“ czasów, pozostawia wiele do życzenia. Dziś engagement i dla dyrektora i dla aktora jest najczęściej dziełem przypadku, szczęśliwego spotkania się na ulicy lub w kawiarni. Tak rozpoczyna się tworzenie trupy. Zostają zaangażowani nie ci, którzy istotnie są wolni na najbliższy sezon, a kwalifikacje artystyczne są ich najlepszym poleceniem, lecz ci, którzy w tej chwili znajdą się na danym miejscu. I mamy, niestety, tak częste fakty podpisywania kontraktów odrazu do dwóch lub trzech teatrów, angażowanie miernot, gdy zdolni aktorzy pozostają na bruku. Dyrektor niekiedy szuka kogoś, o kim słyszał, że jest bez engagement, a zna go jako dobrego pracownika, ale błędna informacja, czasami wprost świadoma, uniemożliwia nawiązanie pertraktacji.

Stosunki takie wymagają reformy i organizatorzy Związku, świadomi tych zadań, zamieścili w statucie punkt, brzmiący, jak następuje:

> „Związek stara się osiągnąć swoje cele następującymi środkami: a) . . . . b) przez prowadzenie na podstawie uzyskać się mających koncesji przedsiębiorstw teatralnych na rachunek i w imieniu Związku; . . . . . f) przez urządzenie bezpłatnego pośrednictwa pracy dla swoich członków, bądźto centralnego przy Związku, bądźto przy filjach Związku; . . . . l) przez wspieranie członków chorych, inwalidów, jakoteż pozbawionych pracy; . . . .“

Niestety, najważniejsze, utworzenie biura pośrednictwa pracy przy Związku dotychczas nie zostało urzeczywistnione mimo przedsiębranych kilkakrotnie przez Zarząd w tym kierunku usiłowań. By biuro mogło rozpocząć działalność, musi mieć przedewszystkim zgłoszenia członków, pozostających bez engagement, i to nie wtedy, gdy członek na własną już rękę wypróbuje wszystkie drogi do zaangażowania się, ale na pewien czas przed ekspiracją umowy, jaka w danej chwili obowiązuje członka, tak by biuro każdego czasu rozporządzało wykazem członków, którzy nie tylko już są, ale i w krótkim czasie będą wolni. Tego członkowie nie robili i nie robią, a gdy pozostają wreszcie bez engagement, zwracają się do Zarządu z prośbą: „dajcie nam engagement“. W jaki sposób Zarząd ma zaspokoić to żądanie, nie zdają sobie sprawy, niezaspokojenie zaś wyrywa z ust zarzut: „jestem członkiem Związku, a Związek nie daje mi engagement“. Że nie zwrócił się do Związku w swoim czasie, wcześnie; że więcej jest aktorów, niż teatry ich potrzebują; że Związek może tylko zawiadomić dyrektorów o pozostających bez engagement członkach, ale nie narzucić ich, zwłaszcza, że ocena artystycznych kwalifikacji jest bardzo indywidualną i chwiejną; a przedewszystkim, że pamięta o Związku tylko wtedy, gdy potrzebuje pomocy, a bynajmniej nie stara się o jego rozwój i podniesienie, gdy jest względnie spokojny o siebie — na to wszystko zamyka oczy.

Potrzebę scentralizowania popytu i podaży pracy aktorskiej uznają w równej mierze i aktorzy i dyrektorzy, ale pierwszy krok w tym kierunku mogą zrobić tylko aktorzy. Gdy biuro pośrednictwa pracy przy Związku istotnie będzie rozporządzało wykazem kilkudziesięciu pracowników, pozostających bez engagement, wtedy i dyrektorzy chętnie skorzystają z pośrednictwa. Dziś zwrócenie się dyrektorów do biura byłoby bezcelowym i, niestety, kilka faktów podobnych miało już miejsce, a tylko z powodu opieszałości członków. W piśmie naszym w dziale ogłoszeń wprowadziliśmy specjalną rubrykę, gdzie ogłaszamy

(bezpłatnie dla członków, za małą opłatą dla nieczłonków) o zapotrzebowaniach engagement, tymczasem nawet i z tego udogodnienia członkowie nie korzystają. A pismo przecież dostaje się do rąk całego niemal świata aktorskiego i do wszystkich dyrektorów.

Rzecz prosta, nie każde zgłoszenie się członka będzie miało natychmiastowy i zadowalający wynik, ale należy pamiętać, że w każdym sezonie pozostaje duży nadmiar aktorów bez pracy, że w każdym zawodzie więcej jest zgłoszeń niż zapotrzebowań. Biuro pośrednictwa pracy, o ile dzięki chęciom członków powstanie, będzie mogło poniekąd regulować stosunki i w tej dziedzinie.

Jako dopełnienie biura pośrednictwa pracy Związek przewiduje stworzenie własnych teatrów, gdzie członkowie bez pracy znajdą choćby chwilowy azyl, a z drugiej strony—wspieranie materjalne członków pozbawionych pracy. Pierwsze wchodzi już w stadjum urzeczywistnienia, Związek bowiem otrzymał już koncesję na prowadzenie teatru w Galicji i przystępuje do prac w tym kierunku, drugie — zależy od funduszów Związku, a te nie są jeszcze dziś w świetnym stanie. Opieszałość członków w płaceniu składek, małe poparcie, jakie okazują Związkowi słowem, nie starając się jednać protektorów, członków wspierających, zapisodawców i t. d. -- utrudniają akcję finansową.

Żywszego rozwoju Związku oczekiwać należy tylko wtedy, gdy członkowie zrozumieją istotnie własne dobro i nie będą interesować się Związkiem jedynie, gdy ich przyciśnie potrzeba, a nieustannie zechcą dbać o rozwój instytucji dziś tak niezbędnej i już mimo niedługiego istnienia posiadającej powagę i znaczenie u ogółu, a zakreślającej w jaknajszerszych ramach akcję „dla wszechstronnej ochrony i popierania duchowych i materjalnych interesów swoich członków“.

KONTRAKTY „NIE-WZOROWE“

Kontrakt „działówki“ wileńskiej.

Kontrakt ten został ułożony przed ostatecznym ogłoszeniem „Kontraktu Wzorowego“, bo już w połowie maja pp. Pawłowski i Strycharski podpisywali umowy z artystami. Należy przypuszczać, że gdyby już „Kontrakt Wzorowy“ istniał, artyści, głosując na kierowników, postawiliby i jako postulat przyjęcie tego kontraktu, co tymbardziej powinnoby było mieć miejsce w teatrze „działowym“, gdzie w części osłabia się podział na dyrekcję samowładną i artystów. W każdym bądź razie kontrakt „działówki“ nie zawiera paragrafów specjalnie dla aktora niebezpiecznych, ma tylko szereg niedomówień. Przypuszczamy jednak, że w razie jakichkolwiek nieporozumień „Teatr Działowy“ w Wilnie przy interpretowaniu niedomówionych paragrafów oprze się na Kontrakcie Wzorowym, o co powinni starać się artyści.

Ważnym brakiem kontraktu jest nieuwzględnienie postulatu, o który walczą z powodzeniem stowarzyszenia aktorskie zagraniczne i co Związek uwzględnił w Kontrakcie Wzorowym: bliższe określenie emploi. Kontrakt wileński mówi tylko ogólnikowo (§ 1) „obowiązuje się pracować jako artysta dramatyczny w zakresie sztuki dramatycznej dla teatru działowego w Wilnie“, podkreślając to w § 8, gdzie grozi natychmiastową dymisją za „samowolne odrzucenie roli“. Poważniejsi działacze teatralni występują dziś w obronie praw aktora w tym kierunku i tego przeoczyć nie wolno. Zbyt ogólnikowo brzmi § 4: „Artysta obowiązany jest do bezpłatnego współudziału we wszystkich próbach, wyznaczonych przez dyrekcję“, i tu właśnie artyści winni domagać się stosowania § 51, 52 i 53 Kontraktu Wzorowego. § 6 zobowiązuje wszystkich artystów do statystowania, o ile dyrekcja uzna to za potrzebne — postanowienie zbyt rozciągłe, powinno odnosić się tylko do aktorów do małych ról. Niesłusznym jest § 5 zniewalający artystę do udziału w przedstawieniach, urządzanych po za Wilnem, bez specjalnego wynagrodzenia, a nie ulega przecież wątpliwości, że każdy wyjazd do innego miasta pociąga zwiększone wydatki. Nie powinien mieć miejsca § 9 w tej formie krótkiej i ogólnikowej, w jakiej został podany: „wszelkie niestosowanie się do rozporządzeń wydanych przez dyrekcję pociąga za sobą grzywny pieniężne, wysokość których oznacza dyrekcja, lub dymisję z dwutygodniowym wypowiedzeniem“. § 12 określa wynagrodzenie na wypadek choroby, ale w rozmiarach aż nazbyt szczupłych: pierwszy tydzień choroby—pełna gaża, drugi tydzień — połowę. Tymczasem ze względu na to, że kontrakt opiewa prawie na 6 miesięcy, według Kontraktu Wzorowego pełna gaża przysługiwałaby artyście przez dni 18, i przez drugie tyle — połowa gaży. Naogół kontrakt, nie uciskając zbytnio artysty, choć niedomówienia dadzą się na jego niekorzyść wyzyskać, z drugiej strony żadnych praw dlań nie gwarantuje. To najważniejszy błąd.

L.

Kontrakt p. Karola Hoffmana.

Opracowany na kilka tygodni przed wydaniem Kontraktu Wzorowego dla towarzystwa, które jechało na 7 tygodni do Połągi, przedstawia z siebie bardzo ciekawy wzór zrozumienia potrzeb aktorskich i zajęcia względem nich sprawiedliwego stanowiska. Nie jest szczegółowym, nie rozbiera detalicznie różnych spraw, nie przewiduje np. sposobu rozwiązywania mogących powstać konfliktów za pomocą sądu polubownego i t. d., ale należy pamiętać, że jest to kontrakt zaledwie na kilka tygodni, gdzie zazwyczaj dyrektorzy obchodzą się zupełnie bez kontraktu. Ale za to uwzględnia bliższe określenie emploi artysty: „...jako wykonawca ról w zakresie przeważnie...“ (§ 1), określa maximum występów, gwarantując dodatkowe wynagrodzenie w razie przekroczenia liczby, określa ilość (ranna próba w dzień spektaklu lub dwie w dzień niespektaklowy), początek i czas trwania prób, określa wysokość kar za zaniedbywanie obowiązków i cel, na jaki te kary będą przeznaczone (schronisko dla aktorów scen prywatnych), za próby nadetatowe wyznacza dodatkowe wynagrodzenie, przewiduje udzielanie zaliczek — a więc cały szereg spraw, jakie zazwyczaj nie mają miejsca w kontraktach „dyrektorskich“. Jako próba stworzenia nowego, do obecnych poglądów i potrzeb bardziej przystosowanego wzoru umowy, kontrakt powyższy godzien uwagi, choć nie jest bez usterek, a przedewszystkim nie obejmuje wielu kwestji, z niego samego wyłaniających się i domagających rozwiązania.

L.

PRACA U PODSTAW.

I.

Teatr polski był i jest wykładnikiem kultury naszej. Gdyby jednak ktoś z obecnego poziomu naszych widowisk teatralnych chciał wyprowadzać wnioski o wartości teatru polskiego, wydałby sąd ujemny.

I jak się to stało, iż naród, który żył poezją, niby chlebem codziennym, który ze swego łona wulkaniczną mocą wyrzucał tytanów tej miary, co Fredro, Słowacki i Wyspiański, nie zajął w szeregu ludów cywilizowanych poczestnego miejsca w wielkim amfiteatrze Europy, w którym płoną znicze Shakespeara, Sofoklesa, Molièra, Goethego i Wagnera.

W czymże wina nasza, iż skłonni do podziwów dla każdej pięknej rzeczy u obcych, składający szczerze i często ręce do oklasków, dziś w Bayreut, jutro w „Comèdie française“, w teatrze Reinhardta lub Stanisławskiego, sami u siebie nie możemy zbudować prawdziwej świątyni Sztuki, w którejby nie było ni śladu szychu i pozłótki, ni błysku kłamstwa i obłudy, lecz wszystko z rzetelnych materjałów i gorącego serca, wszystko zbudowane z rodzimych najszlachetniejszych kruszców, złożonych na ofiarę całopalenia, niby w zamierzchłej kontynie Rugijskiej.

Byliśmy narodów pawiem i papugą!

Niemiecki „Hauswurst“, karnawałowy „pulcinello“ i „wdzięcznie przerabiający nogami w operze“ włoch, zagościli wcześnie w Polsce, ucząc nas cudzoziemskiej zabawy. Dopiero w latach nam bliskich Bogusławski przypomniał nam, iż teatr wywodzi swą przeszłość z świątyni Apollina, a ci, co na tych ołtarzach serca i dusze złożyli, byli i będą kapłanami...

Rozwój polskiego teatru nie mógł odbywać się w kraju politycznych nieszczęść normalnie. Niejednokrotnie rwały się nici między naszą sztuką a teatrem, będącym więcej lub mniej lukratywnym przedsiębiorstwem.

Stworzono fałszywą opinję, iż teatr musi koniecznie jedną połacią opierać się o kieszeń regienta. W Niemczech przekonywujemy się, iż najświetniejsze rezultaty wydają sceny prywatne, a nawet ostatnimi czasy zauważyć się daje pewien upadek teatru choćby tej miary co wiedeński „Burgtheater“. Teatru nie tworzą intendentury i dyrektorowie, lecz publiczność i krytyka.

Posłuchajmy, co mówi o naszym teatrze Henryk Gliński[1]):

„Teatr składa się z autorów, z osób działających na scenie, z aktorów, jako wykonawców, i z tej niewidzialnej siły, z tej ręki, która w ruch teatr wprawia, której nikt nie widzi, bo pozostaje zawsze za kulisami ukryta, z reżysera. Jeżeliby należało trzy te siły ustosunkować, każdej z nich wyznaczyć miejsce porządkowe, sądzę, że teoretycznie rzeczy traktując, niktby się nie wahał postawić autora na pierwszym miejscu, reżysera na drugim, a dopiero aktora na trzecim, co mu bynajmniej nie ubliża, jak wielu aktorów mniema. Tymczasem w rzeczywistości (u nas) widzimy, że dzieje się zupełnie inaczej. Z trzech tych składowych, a nieodzownie potrzebnych części teatru, na pierwszym planie stoi aktor, autor dopiero drugie miejsce zajmuje, a reżyser dla widzów nie egzystując wcale, istnieje tylko dla wtajemniczonych w ustrój całości. Takie ustosunkowanie sił składowych, pierwiastków teatru, ma wpływ wielce donioSły na jego ustrój wewnętrzny i działalność. Stojący na czele teatrów, a zwłaszcza dyrektorowie-przedsiębiorcy, zmuszeni do zbierania materjalnych owoców pracy swe rzeszy, liczyć się muszą z każdym poglądem, który wyznaje t. zw. opinja, a więc jaknajwiększa część publiczności. Nie można tu się wcale dziwić, że każda scena w takim też porządku zaopatruje się w te siły. Przedewszystkim każdemu dyrektorowi idzie o aktora, a zwłaszcza o aktorkę z firmą, z renomą; dalej o to, co ten aktor i ta aktorka mówić i jak się ruszać będą na scenie, a więc o „sztukę“, o „egzemplarz“, a właściwie mówiąc, dzieło autora. Co do trzeciego, co do reżysera, niestety, we wszystkich prawie teatrach kwestja ta uważana jest za podrzędną.

„Nie tylko małe prowincjonalne teatrzyki, ale nawet większe teatry nie tak znów bardzo wysilają się na posiadanie wszechstronnie wykształconego i utalentowanego reżysera. Dzieje się tak, a prawdopodobnie dziać się będzie jeszcze bardzo długo dlatego, że teatry nie odgrywają (u nas) roli społecznej, takiej, jaką odgrywać powinny.

„Dzięki konieczności zarobkowania, nie tylko na dalszą metę, ale poprostu z dnia na dzień muszą zadawalniać gusta publiczności, która w przeciwnym razie przestanie do nich uczęszczać, a to sprowadzić musi śmierć. Żeby żyć, żeby istnieć, teatr musi się zniżać do gustów jak najszerszych warstw publiczności, nie może, zyski mając na celu, kierunku swego i tendencji, ani poglądów narzucać, smaku estetycznego kształcić, bo zginie, bo istnieć bez widzów niepodobna. Publiczność zaś, dziś może więcej, aniżeli kiedykolwiek, szuka w teatrze rozrywki, wyłącznie rozrywki, wytchnienia, tematu do śmiechu, gdyż namozoliwszy się i nawzdychawszy nad swoim losem przez dzień cały, najmniejszego niema zamiaru ani płakać, ani przykrych doznawać wrażeń, ani nawet rozumować na przedstawieniu, na które przychodzi po to, ażeby się zabawić“.

Przytoczyłem umyślnie powyższy ustęp w rozciągłości całej, gdyż porusza tu doświadczony w sprawach teatru p. Gliński sprawy zasadniczo z życiem teatru związane w sposób charakterystyczny.

Zakorzenionym jest złem dążność u nas do wirtuozji solistów aktorskich, wyszukiwanie sztuki nie dla jej wartości artystycznej, ale dla popisów maestrji u kilku aktorów, którzy grą swą tym jaskrawsze cienie stwarzają w rwącej się całości. A stąd i przypadkowy układ repertuaru, na który wpływ ma powodzenie kasowe i literackie zagraniczne. Doszło do tego, iż wskutek elastyczności repertuaru, stołeczne teatry nasze zatraciły swą, znaną nam z tradycji fizjognomję, rozpływają się w larwę, wrażliwą na każdy dziennikarski podmuch, nie mając kośćca silnie wspartego repertuarem klasycznym swoim i obcym.

Mniejsze sceny naśladują większe i tak w krąg łączą się nasze teatry w jedno błędne koło.

Marjan Dienstl.

[1]) Pogadanka o teatrze i teatr polski w Petersburgu w r. 1892—1893. Petersburg 1893.

SZEKO TSUBUTSZI.

DRAMAT JAPOŃSKI.

Nam, japończykom, bardzo pochlebia to zainteresowanie, jakie budzi sztuka japońska wśród narodów zachodnich. Ale czasy zmieniają się i starożytna sztuka, która zachwycała naszych przodków, nas już dziś nie zadowala. Zachwyty nad nią mają raczej pozór jakiegoś oddawania czci cieniom przodków, czemuś dawno zmarłemu. Teatry często grywają dawne sztuki, ale dla nas są one tylko echem przeszłości. To już nie współczesna Japonja; to stare miechy, do których nie można nalać młodego wina.

Bezwarunkowo nie myślimy wyrzec się naszej starożytnej sztuki. Przed nami podwójne zadanie: przystosować sztukę zachodnią do naszych narodowych poglądów estetycznych, a następnie z nowym natchnieniem i z nowego punktu widzenia wrócić w sztuce do przeszłości naszej. Tylko w ten sposób może powstać nowa narodowa sztuka. Dotychczas jednak nie potrafiliśmy pogodzić ani sztuki zachodniej z naszym narodowym smakiem, ani starożytnego dramatu z potrzebami nowego życia. Te dwa różnorodne zaczątki sztuki stykają się wciąż, co szczególniej daje się spostrzedz w teatrze, gdzie obok naszych najstarożytniejszych dramatów religijnych wystawiane bywają sztuki Ibsena. Najbardziej charakterystyczne dramaty średniowieczne japońskie „No“ grają na jednym końcu ulicy w czasie, gdy na drugim końcu wystawiają bez żadnych zmian sztuki Shawa. Czekamy na zjawienie się gienjalnego twórcy, któryby złączył te dwa pierwiastki w nową sztukę narodową. Rzecz prosta, usiłowania nasze w kierunku wystawiania sztuk Ibsena, Shawa, a także pisarzów niemieckich i rosyjskich nie miały dostatecznego powodzenia. Aktorzy nasi dopiero wtedy zdołają odtwarzać osoby działające w tych sztukach, gdy pierwej przejmą się kulturą zachodnią i duchem życia zachodniego. A to praca nad siły i nic dziwnego, że cały urok i wartość dzieła ginie na scenie w porównaniu z wrażeniami, jakie odnosimy przy czytaniu. W ten sposób bez powodzenia przeszło wystawienie „Hamleta“, „Kupca weneckiego“, „Nory“ i „Samotnych“. Podobnież nie udały się próby wystawiania sztuk zachodnich na naszej scenie, z przystosowaniem osób działających i sytuacji do odpowiednich charakterów i stosunków życia japońskiego. Było to połączenie rzeczy nie do złączenia.

Jedno, co możemy przejąć, to zasadnicze sytuacje kolizji dramatycznej i stronę techniczną pisania. Ale nawet i to musimy skrupulatnie zestawić z początkami naszego dramatu, jeżeli chcemy z powodzeniem oddać w formie dramatycznej uczucia naszego odmiennego życia.

Jakim więc jest nasz dramat starożytny?

Około dwóch tysięcy lat temu Japonja weszła w stosunki z Chinami przez Koreję, i tą drogą weszła do nas cywilizacja Indji i Chin, ich religje i sztuki. Sztuki były bardzo różnorodne, ale najbardziej odpowiadał narodowym gustom specjalny rodzaj tańca „Widaki“, który dotrwał do naszych czasów. Jest to najstarożytniejszy rodzaj naszej sztuki teatralnej. Pochodzenia jego należy szukać najprawdopodobniej w Indjach, ale nim przeszedł do nas przez Chiny i Koreję, musiał podledz znacznym zmianom. Po zjawieniu się u nas podległ nowym zmianom stosownie do naszego narodowego gustu: został udoskonalony i stał się ulubionym dworskim tańcem. W czasie największego rozkwitu był ten taniec najpiękniejszą sztuką, jaka kiedykolwiek istniała na świecie. Istnieje przeszło dwieście tańców tego rodzaju. Jeden z nich wyobraża ośm bocianów, które sfrunęły na świętą górę Indji, drugi — starego chińskiego patrjarchę, tańczącego w samotności pod wpływem wina, następny — cztery kurtyzanki w wiosennym ogrodzie pod wiśniowymi drzewami, dalej znowu — taniec, w którym stopniowo zjawiają się czterej tryumfujący rycerze, kończący ogólnym tańcem mieczów. Muzyka tych tańców składa się z najprostszych instrumentów — fletu, harfy i kinko — które akompanjują do pieśni, składających się przeważnie z wolno przeciąganych samogłosek. Bez względu jednak na prostotę muzyki i ruchów, sztuka ta jest niezwykle piękna. W niektórych z tych tańców tancerze zjawiali się w maskach, które niekiedy jako symboliczne wyrazy przewyższały maski greckie. Tańce te urządzano w świątyniach przed ołtarzami, i dlatego nie było potrzeba tylnego planu, zwłaszcza, że weszły one wkrótce do rytuału obrzędów religijnych ku czci zmarłych przodków. „Widaki“ stało się sztuką religijną kapłanów i feodałów, niedostępną dla ludu. Ale też dzięki religijnemu charakterowi dotrwała do naszych czasów bez zmian.

„Widaki“ daje pojęcie o wytworności i swobodzie ruchów i o symbolicznym pięknie masek i kostjumów. Inna sztuka teatralna powstała później. To dramaty „No“ i „Kawik“.

W porównaniu z „Widaki“, który był tylko rodzajem tańca, „No“ obfituje w momenty dramatyczne, to już—dramat. Początek bierze za czasów Hoio Szogunate w XIV wieku. „Widaki“ było religijnym tańcem przy dworze — „No“ powstało w miejscowych bałwochwalniach. Autorzy „No“ byli wszyscy buddystami. Za czasów Hoio i Aszykagi Japonja była krajem wojowniczym, życie rycerzy w tym okresie było niepewne i ryzykowne, wczorajsi przyjaciele dziś stawali się wrogami, życiu groziło każdej chwili niebezpieczeństwo. W tych warunkach zupełnie naturalnie wszyscy przechylali się do religji, która nauczała, że życie to tylko sen i że wybawienie polega na wyzwoleniu duszy z więzów cielesnych.

(D. c. n.).

E. GORDON CRAIG. 3)

SZTUKA TEATRU.

DJALOG.

(Dalszy ciąg).

Miłośnik teatru. Jaki to ma związek z reżyserowaniem sztuki i w jaki sposób dramaturg obraża teatr, dając informacje reżyserskie?

Reżyser. Obraża przez to, że wdziera się w zakres reżyserski; skoro skreślanie słów poety lub robienie „wkładek“ uważać należy za obrazę, to w tym samym stopniu obraża wtrącanie się do sztuki reżyserskiej.

M. A więc wszelkie informacje sceniczne we wszystkich sztukach tracą swoje znaczenie?

R. Dla czytelnika — nie, ale dla reżysera i dla aktora — tak!

M. A jednak Shakespeare...

R. Shakespeare bardzo rzadko daje informacje dla reżysera. Przeczytaj *„Hamleta“*, *„Romea*

i Julję“, „*Króla Leara*“, „*Otella*“ — pierwszą lepszą z najważniejszych jego sztuk, a po wyłączeniu kilku kronik historycznych, gdzie opisuje kraje i t. d., co spostrzeżesz? Jak są oznaczone sceny w „Hamlecie“?

M. U mnie zupełnie wyraźnie podana informacja; akt 1-szy, scena 1-sza, Elzynor, Taras przed zamkiem...

R. Masz wydanie późniejsze z dodatkami niejakiego Malona. Shakespeare nie pisał nic podobnego. Jego informacja: „Actus primus. Scaena prima“. Zajrzyj do „*Romea i Julji*“. Jak masz napisane?

M. Oto: „Akt 1-szy, scena 1-sza, Werona, Plac publiczny“.

R. A w scenie 2-giej?

M. „Scena 2, ulica“.

R. A dalej?

M. „Scena 3, Pokój w domu Kapuletów“.

R. A wiesz, jakimi informacjami zaopatrzył Shakespeare tę sztukę?

R. Oto napisał: „Actus primus. Scaena prima“ i więcej nic. Żadnej dalszej informacji ani dla aktu, ani dla sceny niema, i tak w całej sztuce. Weźmy „*Króla Leara*“.

M. Nie, dość, już rozumiem. Prawdopodobnie Shakespeare ufał pracownikom teatru i chciał, żeby sceny układano według ich osobistych wskazówek. Ale czy to samo jest i w stosunku do ruchów? Czyż Shakespeare nie daje pewnych wskazówek w „*Hamlecie*“, naprzykład: „Hamlet wskakuje do grobu Ofelji“, „Laertes walczy z nim“, a dalej „Dworzanie rozdzielają ich i obadwaj wychodzą z grobu“.

R. Nie, ani jednego słówka. Wszystkie informacje sceniczne, od pierwszego do ostatniego, to słabe pomysły różnych wydawców: Malona, Teobalda i in. Byli oni na tyle niedelikatni, że wtrącali się do inscenizacji, a my — ludzie teatru — przez to cierpimy.

M. Jakto?

R. Przypuśćmy, że ktokolwiek z nas, czytając Shakespeare, ujrzy oczami duszy jakieś odmienne zespolenie ruchów, niezgodne z „instrukcją“ tych panów. Przypuśćmy, że naszą ideę urzeczywistnimy na scenie. A wtedy z pewnością jakiś znawca dostrzeże to i spotka nas oskarżenie, że ośmielamy się zmieniać informacje Shakespeara, a nawet więcej — że wypaczamy jego intencje.

M. A czyż „znawcy“, jak ich nazywasz, nie wiedzą, że Shakespeare nie dawał informacji scenicznych?

R. Można przypuszczać, że i to się zdarzy, sądząc z ich krytyk, często tak zarozumiałych! W każdym bądź razie pragnąłem dowieść, że nasz największy poeta rozumiał doskonale, jak są zbyteczne informacje sceniczne, a nawet, powiem, i niesmaczne. Możemy być przeto pewni, że w każdym bądź razie, Shakespeare rozumiał, na czym polega zadanie reżysera, że jego właśnie obowiązkiem jest obmyślenie inscenizacji, w jaką ma przyoblec się dana sztuka.

M. Tak!... I miałeś mi opowiedzieć na czym polega jego praca.

R. Dobrze! A więc ponieważ obecnie jesteśmy wolni od błędnego przekonania, że informacje sceniczne autora mają jakiekolwiek znaczenie, możemy mówić dalej o tym, w jaki sposób reżyser przystępuje do pracy, by w rezultacie dobrze wytłumaczyć sztukę dramaturga. Powiedziałem, że reżyser przyrzeka dokładnie iść za tekstem sztuki i pierwszy jego obowiązek — przeczytać cały utwór i odnieść silne wrażenie. W czasie czytania już — jak mówiłem—zaczyna powoli dostrzegać cały koloryt, rytm i akcję sztuki. Następnie odkłada ją na pewien czas w stronę i oczami swej duszy miesza barwy na swojej palecie (jak mówią malarze) z barwami, jakie wywołało wrażenie sztuki. Przystępując później po raz drugi do czytania utworu, czuje już koło siebie pewną atmosferę, którą będzie chciał następnie oddać. Przy końcu drugiego czytania reżyser spostrzeże, iż bardziej określone wrażenia nabierają większej jasności i pewności, inne zaś, mniej trwałe, znikają; reżyser odnotuje pierwsze z nich i prawdopodobnie już zacznie szkicować w linjach i barwach niektóre sceny i motywy, jakie powstawać poczynają w jego wyobraźni. Lepiej jednak odłożyć to do czasu, gdy reżyser odczyta sztukę przynajmniej ze dwanaście razy.

M. Sądziłem, że tę część pracy — rysowanie scen — reżyser zleci dekoratorowi...

R. Zwykle tak bywa... Jest to właśnie pierwszy bezsens teatru współczesnego.

M. Dlaczego?

R. Bardzo proste: *A* napisał sztukę, którą *B* przyrzeka dokładnie wytłumaczyć. W rzeczy tak subtelnej, jak odtworzenie nieuchwytnego ducha sztuki, w jaki sposób można z większą pewnością zachować jedność tego ducha? Czy będzie lepiej, jeżeli *B* weźmie całą pracę na siebie? czy też lepiej niech odda tą rzecz na ręce *C*, *D* i *E*, z których każdy widzi lub myśli inaczej, niż *A* i *B*.

M. Bezwarunkowo, pierwszy sposób jest lepszy, ale czy może jeden człowiek wypełnić pracę trzech?

R. Jest to jedyna droga, na której sprawa znajdzie dobre rozwiązanie, jeżeli chcemy osiągnąć jedność, ten wyłączny żywotny warunek dzieł sztuki.

M. Reżyser więc nie wzywa dekoratora i nie prosi go o narysowanie urządzenia, tylko czyni to sam?

R. Tak. A pamiętaj: że nie tylko robi interesujący historycznie wierny szkic z dostateczną liczbą drzwi i okien, malowniczo rozmieszczonych, lecz także—pierwszy z wszystkich—obiera pewne barwy, które harmonizują z duchem sztuki, i odrzuca te, które nie odpowiadają ogólnemu tonowi. Następnie modeluje pewne obrane przedmioty, jak arkady, fontanny, balkony, łoża, traktując je jako centrum szkicu, do nich zaś dodaje te przedmioty, jakie są niezbędne do sztuki i w niej wspomniane. Następnie dodaje do tego wszystkiego, jedną po drugiej, osoby działające, które zjawiają się w sztuce — harmonizując stopniowo każdy ruch aktora i każdy kostjum. W ten sposób uniknie wielu błędów w swoich modelach. W razie pomyłki winien bezwarunkowo błąd poprawić, choćby wypadło rozpoczynać od początku i przerabiać cały model raz jeszcze. Cały obraz winien rozwijać się zwolna i harmonijnie, by wzrok widza mógł znaleźć zupełne zadowolenie. Gdy już model ten zostanie zakończony dla wrażeń wzrokowych, twórca winien wziąć pod uwagę i dźwięk wiersza lub prozy, i samo znaczenie lub ducha sztuki. Kiedy wszystko skończy, może przystąpić do istotnej pracy.

M. Jakto? Do istotnej pracy? Sądzę, że reżyser już wypełnił większą część tego, co może nazywać się istotną pracą.

R. Przypuśćmy. Trudności jednak dopiero zaczynają się. Istotna praca — to ta, która wymaga umiejętnej roboty; naprzykład prawdziwe teatral-

ne malarstwo na olbrzymich płótnach, prawdziwe stwarzanie kostjumów.

M. Przecież nie powiesz, że reżyser istotnie sam maluje swoje dekoracje i kroi, a później szyje kostjumy.

R. Nie, nie twierdzę, że tak powinien robić do każdego utworu, ale winien zrobić raz lub dwa razy przy studjowaniu technicznych szczegółów swej trudnej sztuki. Tylko w tym wypadku bowiem będzie mógł dawać wskazówki doświadczonemu specjaliście przy pracy. Skoro już przystąpiono do pracy nad dekoracjami i kostjumami, rozdaje role aktorom i ci winni umieć je już na pierwszą próbę. (Jak wiemy, warunku tego zwykle nie dopełniają, ale reżyser, o jakim ja mówię, powinien sobie wywalczyć to prawo). Na ten czas również powinny być gotowe dekoracje i kostjumy. Trudno opowiedzieć, ile wymaga ciekawej, ale i uciążliwej pracy doprowadzenie całej rzeczy do tego momentu; ale i teraz, gdy już mamy dekoracje na scenie, kostjumy na aktorach, oczekuje reżysera wiele trudu.

M. A więc jeszcze rola reżysera nie skończona?

R. Skończona! Co chcesz przez to powiedzieć?

M. Sądziłem, że skoro skończona sprawa z kostjumami i dekoracjami, resztę zrobią aktorzy i aktorki.

(D. c. n.).

Z TEATRÓW POLSKICH.

ZE SCEN WARSZAWSKICH.

Rozpoczęcie sezonu dramatycznego w teatrze Rozmaitości przyniosło sztukę młodego, ale już nie początkującego autora, Stefana Kiedrzyńskiego, „Grę serc“. Autor „Dzisiejszych“ w nowym swoim utworze idzie o krok naprzód w rozwoju talentu, który niewątpliwie posiada, ale i poniekąd marnuje. Zaletą twórczości Kiedrzyńskiego jest względnie dobre opanowanie techniki scenicznej, zręczne unikanie martwych punktów, dość interesujący rozwój akcji i dobre prowadzenie djalogu. Ale do wad zaliczyć należy płytką obserwację, jednostronną, stąd zaś ujmowanie charakterów jako koncentracji jednego rysu lub cechy, co robi z nich figury teatralne, a nie ludzi żywych, dalej bardzo łatwe uleganie wpływom obcym (Zapolskiej w „Dzisiejszych“, literaturze rosyjskiej w „Grze serc“), co rozbija jednolitość utworu i rozkłada go na elementy pożyczone i własne. Łatwość djalogu prowadzi do pewnej przesady — do nadmiaru djalektyki, a prócz tego do pewnej sztuczności i wyszukanej gładkości zwrotów. A z tym wszystkim czuć powierzchowność ujęcia zagadnienia i charakterów, czuć, że autor, gdyby nawet chciał, nic więcej ponad to, co powiedział, powiedzieć nie potrafi. I to poczytywałbym za wadę największą, świadczącą w pierwszym rzędzie o niewielkiej kulturze artystycznej, co jest przecież do zdobycia przy dobrych chęciach. W „Dzisiejszych“ autor nie umiał zdobyć się na jakieś zdecydowane stanowisko względem malowanych przez siebie faktów, w „Grze serc“ wyczuwamy już jakiś ideał, jakieś zdobycie pewnych kryterjów — na tej drodze autor robi krok naprzód. Ale temu procesowi rozwojowemu wewnętrznemu, jaki nastąpił napoły bezwiednie, niestety nie towarzyszy praca nad zdobyciem kultury artystycznej. Jak dawniej, tak i teraz widnokrąg myślenia osób działających nie wybiega po za rampę, wszystko, co mogą powiedzieć, mówią na scenie, a zależność od wzoru obcego w pojedyńczych momentach jest wprost niewolniczą, choć może zupełnie nieświadomą. To każe mi twierdzić, że autor mniej dba o rozwój swych zdolności, niż powinien, a pozwala się unosić chwilowym porywom.

„Gra serc“ wolna jest w treści od tej brutalności, jaka cechowała „Dzisiejszych“. Wychowana w dusznej atmosferze domowej obok ojca Orczyńskiego, dumnego szlachcica, który przepuścił fortunę w karty i w totalizatora, oraz matki, przesyconej powieściami bohatersko-sensacyjnymi, i rezydenta Mora-Morskiego melancholika-idealisty, filozofującego i grającego na gitarze, bohaterka Irena zapragnęła użyć bujniejszego życia. Uciekła do kuzyna Radwana po miłość. Po trzech jednak miesiącach wróciła do domu, a nieprzyjęta poszła na ulicę. Ale szlacheckie nazwisko trzeba ratować. Gdy do Orczyńskich zjeżdża wychowaniec Radwana, Roman, sprowadzają i Irenę, przebaczając błędy: niech się pokochają. Tak się stało. Zjawia się jednak Radwan, by ostrzedz swego wychowańca, ale uprzedza go sama Irena i odkrywa Romanowi straszną prawdę, dając Radwanowi chwilę tryumfu, że Roman odejdzie od niej. W chwilę potym wobec wszystkich rzuca cały swój ból i rozpacz temu, który pierwszy ją uwiódł — i Roman odpycha swego opiekuna, idzie za Ireną naprawić krzywdę. To szkielet utworu. Najlepszą bezwarunkowo sceną jest chwila odkrycia prawdy przed Romanem, zepsuta jednak wcześniej niesmaczną sceną zabawy imieninowej i nielogicznym wybrykiem Ireny, która na złość Romanowi upija się i tańczy kankana. Do zakończenia autor najniepotrzebniej wprowadza element melodramatyczny: Orczyński strzela do Radwana, choć chybia.

Utworowi temu umyślnie poświęcam więcej miejsca, bo mimo wielu wad w szczegółach i całości, zajmuje i porusza, a jako dzieło młodego autora pozwala spodziewać się dalszego rozwoju jego talentu, wyzwalającego się z pęt płaskiego naturalizmu.

Premjera na otwarcie sezonu zimowego farsy — „Kameleon“ (La peau neuve) Stefana Rey'a — okazała się banalną w pomyśle, biedną w treści, nudną w akcji i — „Kameleon“ po kilku przedstawieniach zmienił skórę na wznowionego „Tajemniczego Dżemsa“.

Teatry K. Zalewskiego nie mają zdecydowanej fizjognomji, a świadczą jedynie o wielkiej ruchliwości dyrekcji, jeśli tak nazwać ciągłe odnawianie repertuaru najróżnorodniejszymi sztukami różnych rodzajów i kierunków. Ubiegły miesiąc przyniósł w teatrze Małym w Filharmonji dwie sztuczki ze słabego tryptyku Hansena „Córy Ewy“, które mają wykazać, że kobiety są sprytniejsze od mężczyzn. Niestety, autor nie może pochwalić się sprytem wykazania sprytu kobiet. Na dodatek wystawiono „Motylków“ Bahra, wesołą i zgrabną jednoaktówkę. Druga premjera tego teatru nasunęła mi pytanie, czy dyr. Zalewski nie myśli o stworzeniu teatrzyku jednoaktówek, jakiego nie mamy, a jaki w ramach scen i personelu teatru Małego byłby, może, bardzo odpowiedni. Małe sceny, szczupłe środki, młode siły — mogłyby z powodzeniem porywać się na drobiazgi, choćby w rodzaju „Szpiega Bonapartego“ lub „Wesołego dnia Napoleona“ (jeszcze jeden Napoleon w szlafmycy, tym razem smażący jajecznicę), a znalazłyby się i bar-

dziej wartościowe drobiazgi, choćby nawet oryginalne.

Teatr na Bielańskiej przerzucił się od Sardou do Nestroya i zmienił „Madame Sans Gene“ na „Trójkę hultajską“. Utwór ten kiedyś był zajmującym, może nawet dziś na scenie ludowej miałby swoją rację bytu, wreszcie u Niemców i w bogatej stylizowanej oprawie Reinhardta mógł być wystawiony, ale na polską scenę trafił chyba przypadkowo, zwłaszcza, że nie można mówić o próbach „inscenizacyjnych“, gdzie nakład materjalny trzeba ograniczyć do minimum, a wreszcie mamy tyle polskich rzeczy wcale nie mniej wartościowych, które zadowoliłyby się choćby takim nakładem, jaki dano „Trójce“, a rezultat artystyczny byłby może ciekawszy. A w końcu: czy można z dnia na dzień grać coraz to co innego, zwłaszcza przy młodym personelu? Czy nie lepiej „specjalizować się“, a dałyby się, zapewne, wtedy osiągnąć wyniki bardziej artystyczne.

W. K.

Z PROWINCJI.

Łódź. Oba więc już teatry urozmaicają szarzyznę fabrycznego życia Łodzi. Dym kominów przyciemnia, zda się, horyzont i teatry nasze służą już nietylko jako rozrywka, a naprawdę przenoszą nas w jakieś inne światy. Pierwszy rozpoczął sezon teatr Popularny pod dyr. Mielewskiego i Bolesławskiego 31 sierpnia „Księciem niezłomnym“ Calderona w przepięknym tłumaczeniu Słowackiego. Dyrekcja, niewiadomo dlaczego, przeoczyła na afiszach nazwisko Calderona. Niestety, piękna i trudna sztuka nie wypadła dobrze, odsłaniając pewną pośpieszność przygotowania, niezgranie się personelu, a przedewszystkim nieśmiałość w ujęciu całości. Znacznie lepiej wypadła druga premjera, na którą wybrano „Miód kasztelański“ J. I. Kraszewskiego, celem uczczenia przypadającego w tym roku jubileuszu. Utrafiono w ton i mało sceniczny utwór ożywiono własną inwencją, zapoznajac ogół i z tą mało znaną stroną twórczości niezmordowanego pisarza. O „Pieśni“ Wyspiańskiego, którą wystawiono razem z „Wigilją św. Andrzeja“ Domnika (zestawienie bardzo nietrafne) można powtórzyć to samo, co i w Warszawie słyszeliśmy: po co? A w dodatku nie dołożono dość starań przy wystawieniu. Zato starannie wystawiono „Miljonerów“ Röslera, mało dowcipny bez wartości literackiej fabrykat wiedeński, który dzięki reklamie obiegł wszystkie sceny, a więc i u nas zdobył tradycyjne oklaski. „Pani X“ Bissona, zręczna, efektowna robota, choć nie należy do najlepszych utworów tego autora, jednakże ma ciekawą fabułę i interesuje szersze warstwy, zwłaszcza tam, gdzie potrąca o melodramatyczne tony. Nie bardzo udał się „Wielki nieboszczyk“ Magnusena. Groteskowy charakter sztuki, udowadniającej, że należy zniknąć ludziom z oczu, by mieć sławę i przyjaciół, nie został należycie wydobyty, a przez nadanie tej tragifarsie tempa komedjowego, osłabiono złudzenie prawdy przez odsłanianie niekonsekwencji i odjęcie właściwego wyrazu scenkom sentymentalnym. Nieźle wypadło wystawienie słabej sztuki historycznej Majeranowskiego „Domy polskie“, a zupełnie zadowalająco wyszło wznowienie sudermanowskiego „Honoru“. Wyraźny rysunek figur, wielka sceniczność, napięcie dramatyczne, szlachetna tendencja zrobiły z tego dramatu jedną z ulubionych sztuk popisowych.

D. 5 października zaś rozpoczął sezon teatr Polski pod dyrekcją W. Maliszewskiego. Niestety pierwsze przedstawienie, na którym zobaczyliśmy „Jeńców“ Rydla wypadło dzięki różnym okolicznościom tak nieskładnie i słabo, że żadnych wniosków o teatrze wysnuć nie można. Jak z listu p. Bednarczyka, kierownika artystycznego, do pism widać, nie mógł on z powodu niewykończenia na czas gmachu teatru odbyć prób dostatecznych na scenie, nie zdołano wypróbować światła i mimo jego protestu na nalegania Towarzystwa Teatralnego przedstawienia nie odwołano. Sama sztuka była amputowana; usunięto wszystkie scenki, jakie mogłyby urazić Niemców i w rezultacie mieliśmy tylko przeróbkę: zamiast Niemców — pogan, a końcowy napad skreślono i wszystko byle jak zagrano. Ale czekajmy następnych przedstawień. *...wski.*

Lublin. Dyr. Janowski rozpoczął 3 października sezon „Pieśnią“ Wyspiańskiego, starannie wystawioną, choć przerastającą siły wykonawców. Utwór wywarł podniosłe wrażenie. Na dopełnienie wieczoru dano niezbyt trafnie „Grube ryby“ Bałuckiego. Na drugi dzień odegrano ku czci Kraszewskiego komedję „Miód kasztelański“. Całość wypadła starannie. Zespół operetkowy zaprezentował się we „Wrogu kobiet“, operetce Eyslera, granej w Warszawie.

m.

Zapowiedzi repertuarowe.

= Teatr w Sosnowcu pod dyrekcją H. Czarneckiego zapowiada na sezon zimowy wystawienie następujących sztuk. Utwory oryginalne: *Gra serc* Kiedrzyńskiego, *Djabeł i karczmarka* Krzywoszewskiego, *Królewski syn* i *Zaczarowane koło* Rydla, *Cudzoziemczyzna* Fredry (ojca), *Drzemka pana Prospera* Fredry (syna), *Szlakiem legjonów* Morstina, *W gołębniku* Nikorowicza, *Kobieta, gra i wino* Rzewuskiego, *Pieśń (Warszawianka)* Wyspiańskiego, *Bobośko* Zapolskiej, *Rok 1812* Siedleckiego, *Noemi* Marka, *Starościc ukarany* Nowaczyńskiego. Utwory obce: *Skandal* Bataille'a, *Kawiarenka* Tr. Bernarda, *Ciekawość kobiet* Goldoniego, *Peer Gynt* Ibsena, *Samson i Dalila* Langego, Szkoła mężów Molièra, *Pierwsza sztuka Fanny* Shawa, *Marjonetki* Wolffa, *Przebudzenie się wiosny* Wedekinda, *Madame Sans Gene* Sardou, *Orlę* Rostanda. Operetki: *Walc miłości, Głupi Augustynek, Noc miłości, Wróg kobiet, Ewa.*

= Karol Rostworowski, znany muzyk, wykończył dramat muzyczny do słów Wyspiańskiego — „Wesele“ z którego fragmenty znane są w Warszawie z teatru kukiełek. Utwór ten ma być złożony Dyrekcji teatrów rządowych jeszcze w bieżącym sezonie.

= Nowe utwory dramatyczne polskie. A. Siedlecki napisał *Rok 1812*, w którym akcja rozgrywa się podczas pobytu Napoleona w Wilnie, na słynnym balu w pałacu Paca. I. Nikorowicz, autor *W gołębniku*, napisał nową komedję *Tęcza gaśnie.* Autorka, pisująca pod pseudonimem Czesława Halicza, ukończyła świeżo w Brukseli sztukę w 3 aktach p. t. *Kwintet.* Cezary Jellenta, autor libretta do opery *Meduza* Różyckiego, napisał dramat, który zamierza wystawić jeszcze w bieżącym sezonie.

Personel teatrów polskich.

(Sezon 1912/13).

Sosnowiec — Teatr zimowy. Dyrektor — Henryk Czarnecki; kierownik literacki — Adam Siedlecki.

Pp. Abramowicz, Bernakiewicz, Galicki, Hesse, Józefowicz, Kieszczyński, Kroński, Ochrymowicz, Pancewicz, Prosznowski, Sawicki, Truszyński, Wacławski, Wagner, Walewski, Winiaszkiewicz, Witas, Woliński, Wzorczykowski, Zdanowicz.

Panie: Bąkowska, Bielecka, Dzierżanowska, Galicka, Głoszkowska, Józefowiczowa, Kossakowska, Kłosowska, Krzesińska, Lenowicz-Walewska, Leonowicz, Linkowska, Lutomska, Michałowska, Nowacka, Ochmańska, Ochrymowiczowa, Puchniewska, Rogowska, Siekierska, Wyborska i Żbikowska.

Kapelmistrz — Jaworski; baletmistrz — J. Bańkowski.

Lublin — Teatr Polski. Wobec zaszłych zmian i uzupełnień podajemy raz jeszcze spis personelu.

Pp.: Biernacki, Brodelkiewicz, Budkiewicz, Czyżewski, Dowmunt, Gawlikowski, Głowacki, Grodnicki, Halicki, Janowski, Jarzęcki, Jaworski, Kozłowski, Kowalski, Leszczyński, Matuszewski, Morawski, Nawrocki, Nowicki, Olasz, Prohaska, Rdzawicz, Wierzejski, Wierusz.

Panie: Czerniakówna, Dowmuntowa, Dunajewska, Gogolińska, Grochowicz, Halter, Horbowska, Jarzęcka, Kowalska, Leszczyńska, Matuszewska, Nawrowska, Nowicka, Ortu, Orlicz, Sielska, Solska, Szymańska, Wacławska, Wolińska.

Wilno — Teatr Polski. W podanym w Nr. 1 (6—7) spisie zaszły następujące zmiany:

nie będą w teatrze wileńskim pp.: Dowmunt, Dybizbański, Kułakowski, Orlik, Zabielski; panie: Galińska, Kułakowska, Ordężanka i Żbikowska;

zostali zaś zaangażowani jeszcze pp.: Jerzyński, Skąpski, Srebrzyński; panie: Arkawinówna, Glinczanka, Głodzińska, Wącińska, Wojciechowska, Wyborska i Żółtowska.

Prosimy Dyrekcje teatrów, które jeszcze nie podały spisu swego personelu o nadesłanie go do numeru następnego.

Z CESARSTWA.

= Zakaz wystawienia „Żywego trupa“. Administracja petersburska zabroniła wystawienia na scenie Domu ludowego Cesarza Mikołaja II utworu Lwa Tołstoja p. t. *Żywy trup*, motywując zakaz swój tym, że utwór Tołstoja nie jest przeznaczony dla warstw szerokich i zapoznanie się z nim jest niepożądane. Na tym tle doszło do nieporozumienia pomiędzy kuratorjum „trzeźwości“, które opiekuje się Domem Ludowym i swego czasu na innej scenie wystawiało już wspomniany utwór, a naczelnikiem miasta. Komitet Tow. kuratorjów trzeźwości zaskarżył postanowienie naczelnika miasta. Obecnie główny zarząd do spraw prasowych wyjaśnił, że administracja policyjna ma prawo zabraniać wystawiania sztuk, nawet dozwolonych przez cenzurę, jeśli tylko wypadnie tak uczynić z pobudek miejscowych.

= Teatr rosyjski w Wilnie. W tych dniach Rada Ministrów rozpatrzy kwestję urządzenia teatru rosyjskiego w Wilnie. Odnośny wniosek złożył b. gienerał-gubernator wileński, wskazując, iż teatr rosyjski w Wilnie będzie miał dodatni wpływ na rozwój sprawy rosyjskiej w kraju Półn.-Zachodnim. Min. Dworu w swej opinji wniosek ten popiera, proponując teatr zorganizować na tych zasadach, co w Warszawie, lecz nie oddawać go w zawiadywanie Min. Dworu. Min. spraw wewn. proponuje wydawać teatrowi subsydjum skarbowe w kwocie 6,000 rb. rocznie.

Polonica.

= *Gra serc* Kiedrzyńskiego, wystawiona niedawno w Rozmaitościach w Warszawie, ukaże się w sezonie bieżącym w jednym z teatrów petersburskich. Tłumaczy ją na język rosyjski p. Samojłow, współpracownik dziennika „Warszawskaja Myśl“.

Z ZAGRANICY.

= Paryska Opera Komiczna zapowiada na sezon bieżący *Czarownicę* K. Erlangera, *Miasto umarłych* Raula Pugno i Boulangera.

= Sarah Bernhardt obchodzi w jesieni r. b. 50-letni jubileusz karjery scenicznej, która przyniosła jej rozgłośne imię, odznaczenia i znaczną fortunę. Po raz pierwszy wystąpiła w r. 1863 w Théatre-Française, mając lat 18.

= Berlin pozyska wkrótce nowy gmach nadwornej opery. Na ogłoszony w tym celu konkurs nadesłano przeszło 200 planów.

= Berlińska opera królewska wystawia w kwietniu najnowszą operę Ryszarda Straussa *Ariadne auf Naxos*. Premjera *Arjadny* odbędzie się w Stuttgardzie w końcu października.

= W Niemczech toczy się walka o *Parsifala* Wagnera, w przyszłym bowiem roku wygasa prawo własności i dramat ten grywać będą mogły wszystkie teatry, a nie jak dotychczas tylko bayreucki, przeciw czemu powstaje szereg osób i domaga się uszanowania woli kompozytora, który pragnął, by *Parsifala* grywano tylko w Bayreucie. Żądają zawarowania praw dla *Parsifala* na drodze prawodawczej. Jednakże żądanie to spotyka silną opozycję, która ze swej strony pragnie spopularyzowania najpiękniejszego dzieła mistrza. Według ich obliczeń, *Parsifala* dotychczas zna zaledwie około 200,000 osób, a w tym mniejszość Niemców. Ameryka zaś tymczasem przystępuje do popularyzowania arcydzieła po swojemu, bo w... kinematografie, który ma podobno oddawać najwierniej wzory bayreuckie. Przedstawienie składa się z 10 obrazów, wykonanych przez pierwszorzędnych artystów, a towarzyszyć ma partytura Wagnerowska. Afisze w Nowym Jorku zapowiadają „pełen namaszczenia i czci nastrój“ przedstawienia.

Polonica.

= Polska akademja operowa w Londynie. Jedna z dam polskich, posiadająca liczne stosunki w wytwornych sferach społeczeństwa angielskiego i rozporządzająca znacznymi środkami materjalnymi, otwiera w Londynie „akademję operową“ to jest konserwatorjum wyłącznie dla studjów liryczno-scenicznych w tym rodzaju, jak szkoła Bellincioni w Berlinie. „Akademja“ pozostaje pod kierunkiem jednego z maestrów włoskich, klasy zaś repertuaru francuskiego i niemieckiego posiadają specjalnych „chefs de chant“. Sekretarjat akademji: 26 Halseystreet, London, SW.

= W bieżącym sezonie w Paryżu ma być wystawiona *Halka* Moniuszki w nowym opracowaniu W. Kleefelda.

= W Wiedniu w Burgteatrze wystawiono nową komedję współczesną Tadeusza Rittnera p. t. *Lato*. Akcja rozgrywa się w sanatorjum dla neurasteników nad jeziorem górskim. Mimo świetnego wykonania z Lili Marberg, znaną wiedeńską artystką w roli tytułowej, sztukę przyjęto niezbyt gorąco. Krytyka podkreśla finezję, piękny djalog, bystrą obserwację, ale zarzuca brak silniejszego dramatycznego tonu, zakończenie zaś nazywa nieco brutalnym.

KRONIKA.

Premjery i wznowienia od 15/IX do 15/X:

Warszawa — opera — Wielki: pocz. sezonu 29/IX.

Warszawa — dramat — Rozmaitości i Wielki: 28/IX Kiedrzyński „Gra serc“ szt.

Warszawa — farsa — Letni: 29/IX Rey „Kameleon“ f.

Warszawa — operetka — Nowości:

Warszawa — Mały na Bielańskiej: 11/X Nestroy „Trójka hultajska“ wodew.

Warszawa — Mały w Filharmonji: 28/IX M. Hansen „Córy Ewy“ („Va banque“ i „Ostatni atut“) trypt. scen. i H. Bahr „Motylki“ k. — 5/X A. Karr „Szpieg Bonapartego“ k. 2 i A. M. „Wesoły dzień Napoleona“ k.

Kraków — Miejski: 21/IX J. I. Kraszewski „Miód kasztelański“ k. — 28/IX Ibsen „Mały Eyolf“ dr. — 5/X Rivoire i Mirand „Trzeba umrzeć, aby żyć“ f. — 12/X Ibsen „Peer Gynt“ dr.

Lwów — Miejski:

Poznań:

Łódź — Popularny: 21/IX Bisson „Pani X“ k. — 28/IX Magnusen „Wielki nieboszczyk“ trgfar. — 5/X Majeranowski „Domy polskie“ szt. — 8/X Suderman „Honor“ szt. — 12/X „Mąż o dwóch żonach“ f.

Łódź — Polski: pocz. sez. 5/X Rydel „Jeńcy“ dr. i „Prolog“ — 10/X Nikorowicz „W gołębniku“ k.

Wilno — operetka: 18/IX Strauss „Zemsta nietoperza“ optk. — 28/IX Gounod „Faust“ opera. — 6/X koniec sezonu.

Wilno — dramat: pocz. sezonu 13/X Nowaczyński „Cyganerja warszawska“ szt. — 14/X Nikorowicz „W gołębniku“ k. — 15/X Słowacki „Mazepa“ tragedja.

Lublin: pocz. sezonu 3/X Wyspiański „Pieśń“ i Bałucki „Grube ryby“ kom. — 4/X J. I. Kraszewski „Miód kasztelański k. — 5/X Eysler „Wróg kobiet“ optk. — 10/X Zalewski „Oj, mężczyźni, mężczyźni“ — 13/X Rydel „Zaczarowane koło“ szt. — 14/X „Noc miłości“ optk.

Sosnowiec: pocz. sezonu 12/X Wyspiański „Pieśń“. — 15/X Kiedrzyński „Gra serc“ szt.

Nowy teatr polski w Warszawie. D. 13 b. m. odbyło się posiedzenie pełnej komisji organizacyjnej, na którym uchwalono wobec otrzymania już sankcji Najwyższej na statut Towarzystwa akcyjnego, otworzyć jaknajrychlej działalność Towarzystwa akcyjnego i zwołać w tym celu odnośne pierwsze wielkie zgromadzenie akcjonarjuszów. Dla przeprowadzenia wszelkich potrzebnych prawnych i finansowych formalności, wybrano komitet wykonawczy w osobach pp.: Juljana Tołłoczko, Maurycego Spokornego, Edwarda hr. Krasińskiego, Michała Roga. Pierwsze walne zgromadzenie, zawiązujące Towarzystwo akcyjne, postanowiono odbyć możliwie najprędzej, a w każdym razie przed Nowym Rokiem, w myśl zaś ustawy, wszystkie akcje muszą być przedtym zapłacone.

Komisja przyjęła równocześnie do wiadomości sprawozdanie inż. Bolesława Miłkowskiego o postępie robót instalacyjnych i dekoracyjnych w gmachu teatru, z którego wnosić można, że wszystko około Nowego Roku będzie już ukończone. Na początku posiedzenia poświęcono gorące słowa wspomnienia zmarłemu w ostatnich dniach członkowi komisji, jednemu z głównych założycieli i inicjatorów teatru, ś. p. Tomaszowi hr. Potockiemu.

Nowa sala teatralna w Warszawie. Na nieruchomości przy zbiegu ul. Jasnej i Siennej (nr. 6392/3) ma być zbudowana sala do przedstawień teatralnych.

Obrona własności autorskiej. Na posiedzeniu zarządu Tow. literatów i dziennikarzy polskich omawiano projekt zorganizowania przy Tow. obrony własności autorskiej, a w szczególności praw autorów dramatycznych. Obrona ta objąć ma zarówno Królestwo Polskie, jak Litwę, Ruś i Cesarstwo. Życzliwą pomoc w tej sprawie zadeklarował członek Towarzystwa mec. Kaz. Sterling, który w charakterze stałego radcy prawnego, wspólnie z zarządem Tow., zajmie się zorganizowaniem całej sieci korespondentów Tow. we wszystkich większych miastach, oraz opracuje szematy odpowiednich aktów i formularzy. Członkami korespondentami będą przeważnie miejscowi prawnicy, którzy interwenjować będą w zastępstwie autorów w każdym wypadku obrażenia praw autorskich. Dzięki takiej organizacji, w Tow. literatów i dziennikarzy koncentrować się będą mogły także wszystkie sprawy autorów dramatycznych, którzy nie mają dziś sposobu windykować należności od dyrektorów trup prowincjonalnych. Zasady główne organizacji obrony praw autorskich ogłoszone będą niebawem.

Konwencje literackie. Ministerjum spraw zagranicznych po zawarciu konwencji literacko-artystycznej pomiędzy Rosją a Francją, która będzie obowiązywać za niespełna półtora miesiąca, zwróciło się do rządu niemieckiego z propozycją zawarcia takiejże konwencji pomiędzy Rosją a Niemcami przez przyjęcie w całości tekstu konwencji rosyjsko-francuskiej. Rząd niemiecki obecnie odpowiedział, że godzi się na tę propozycję, jednak uważa za konieczne wprowadzić do tekstu konwencji niektóre poszczególne zmiany, nie przewidziane przez tekst konwencji rosyjsko-francuskiej. W tym celu rząd niemiecki zaproponował zwołanie osobnej konferencji w tej sprawie z przedstawicieli Niemiec i Rosji. Wkrótce spodziewana jest zgoda Rosji na to. W Petersburgu nad tą sprawą pracuje komisja pod przewodnictwem wiceministra sprawiedliwości, Wierowkina; komisja ta zamierza również poruszyć sprawę zawarcia konwencji literackich z Belgją, Danją i Szwecją.

Jubileusze. W Wilnie obchodził 30-letni jubileusz pracy scenicznej **Juljan Myszkowski**, artysta teatru wileńskiego pod dyr. Oranowskiego, obecnie dyrektor teatru kaliskiego.

Zmarli. D. 8 października zmarł nagle w Warszawie na anewryzm serca **Tomasz hr. Potocki**, jeden z inicjatorów i założycieli budującego się w Warszawie prywatnego teatru Polskiego. Zmarły żywo interesował się ruchem artystycznym i brał udział w zapoczątkowaniach kulturalnych. Zamiłowany w sztuce, sam próbował twórczości dramatopisarskiej i napisał tragiedję p. t. „Ścibor". Szczególne umiłowanie teatru skłoniło go do gorącego poparcia planów dr. Arnolda Schiffmana w sprawie budowy teatru prywatnego i zorganizowania trupy teatralnej, stojącej na wysokim poziomie; zabiegom też Tomasza hr. Potockiego zawdzięczać należy, że sprawa tego teatru znalazła tak pomyślne rozwiązanie. Zmarły liczył 52 lata.

ROZMAITOŚCI.

Uroczystości i tańce na cześć Shakespeara. Dwa razy do roku odbywają się w Stratfordzie nad Avonem, gdzie urodził się Shakespeare, uroczystości ku jego czci. W kwietniu uroczystość nosi wzruszający charakter. Wszyscy idą procesjonalnie w milczeniu ubrać kwiatami grób. Miasto jest udekorowane chorągwiami i flagami i przez piętnaście dni wystawiane są poetyckie dzieła shakespearowskiego repertuaru, w niezrównanych ramach i atmosferze, w „Memorial Theatre", leżącym w przepięknym ogrodzie, nad brzegiem rzeki Avon.

„Memorial Theatre", otwarty w 1879 roku, powstał dzięki ofiarności Charles Flower, dawnego mera Stratfordu, którego bratanek, Archibald Flower, stoi na czele komitetu administracyjnego teatru. Najwięksi aktorzy angielscy współcześni grywają na scenie „Memorial".

W sierpniu objawia się cześć dla Shakespeara w prostszym stylu, w tak zwanym „Folk Festival", który trwa cztery tygodnie. Nie ogranicza się tylko na przedstawieniach dramatów shakespearowskich; przez cały sierpień Stratford jest miejscem kongresu „Folk Art".

Program kongresu — obszerny i zajmujący. Obejmuje obok wnowionych tańców wiejskich, „Morris-Dances", stare pieśni angielskie i francuskie, sztuki, grane przez dzieci wiejskich szkółek, melodje staroświeckie, wykonywane na starych instrumentach, pogadanki Francka Bensona o sztukach, wystawianych przez jego trupę shakespearowską w „Memorial Theatre", uniwersyteckie konferencje o sztuce, zabawy dzieci i wystawa prac, wykonanych przez ślepych i ułomnych ze znakomitej szkoły tkanin i obić Shottery.

A sprawcami tego niewysłowionego zespolenia sztuki i pracy są aktorzy, profesorzy, śpiewacy, tancerze, tkacze, a przedewszystkim dzieci, które grają zawsze ważną rolę w tych demonstracjach artystycznych i które są cennymi współpracownikami dzięki swoim żywym sympatjom i wrodzonej intuicji piękna.

Frank Benson, dyrektor artystyczny uroczystości stratfordzkich, który przeszło dwadzieścia pięć lat propaguje z poświęceniem w Anglji sławę Shakespeara, jest w swoim rodzaju wielkim kapłanem religji Shakespearowskiej. By wyrazić swoje uznanie i wdzięczność, miasto nadało mu w 1910 roku podczas dorocznych uroczystości tytuł honorowego obywatela Stratfordu. Był to zaszczyt, jaki nie spotkał żadnego aktora angielskiego od czasów Garricka. Frank Benson nie ogranicza się w swych marzeniach do wzorów klasycznych lub tradycji teatralnych. Mieszkańcy Stratfordu przyjmują entuzjastycznie inowacje dramatyczne i otaczają sympatię również zupełnie modernistyczne rodzaje sztuki. W tym roku wystawiona była 8 sierpnia sztuka ułożona i napisana przez R. T. Rundle Milliken, *Maska Róży*, którą grali wieśniacy w „Memorial Theatre".

Trzysta dzieci brało udział w tym przedstawieniu. Kostjumy, szkicowane i komponowane przez autora, nie przypominały niczym kostjumów teatralnych; każdy z nich był symbolem dla umysłu i dla wzroku. Lilja przedstawiała Francję; Róża — Anglję; Cierń — armję; Biała Zakonnica, nosząca złotą różę, była religją. Wszystkie szczegóły *Maski* opracował wyśmienicie Henry Herbert, który tworzył wprost cuda pomysłowości wprawiając w ruch trzysta dzieci na scenie, mogącej zmieścić zaledwie sto osób. Czerwiec jest w Anglji miesiącem róż. W najbliższym czerwcu królowa róż w otoczeniu swego dworu uda się do wszystkich wiosek Warwickshire, a po przyjęciu i uczczeniu przez śpiewaków i tancerzy wiejskich, pójdzie nawiedzać biednych, chorych i starych, by ich rozweselać swoją pięknością.

SPRAWY RÓŻNE.

W sprawie teatru miejskiego w Kaliszu.

Pisma kaliskie ogłosiły list p. Karola Wyganowskiego z Kalisza, uzasadniający potrzebę założenia w tym mieście stałego teatru subwencjonowanego i popieranego przez zawiązane w tym celu Towarzystwo, a prócz tego rzucający bardzo trafny projekt wymiany trup teatralnych z innym miastem, np. z Łodzią. W Kaliszu istniałaby opera i operetka, która wyjeżdżałaby na pewien czas do Łodzi, a dramat i komedja z Łodzi zjeżdżałyby na ten okres do Kalisza. Projektowi temu należy szczerze przyklasnąć i życzyć jaknajrychlejszego urzeczywistnienia. Dotychczas bowiem narzekania na przewagę jednego rodzaju sztuki nad drugim (np. dramatu nad operetką), lub na dyletanckie traktowanie i jednego i drugiego, gdy zespół grywa jednocześnie i dramat i ope-

retkę — ustaną, skoro miasto będzie miało zapewnione występy i jednej i drugiej trupy. To pozwoli na podniesienie poziomu artystycznego widowisk, a co za tym idzie na zyskanie powodzenia. Inicjatywa, jaka powstaje w Kaliszu, winna zachęcić i inne większe miasta do wspólnego tworzenia zespołów teatralnych i do ich wymiany. Zrobić to mogą porozumienia Towarzystw dla popierania sceny polskiej. Wzmiankowany list przytaczamy poniżej w całości.

„Miasto nasze od szeregu lat pozbawione jest widowisk teatralnych, któreby zaspokoić mogły choćby skromne wymagania inteligientnej i estetycznie wyrobionej publiczności. Przygodne trupy, ze składem artystów, wypadkowo zebranym, z repertuarem sztuk i operetek nieodpowiednio zebranych i źle wykonywanych, po 2—3 miesięcznym pobycie, z powodu braku środków opuszczały Kalisz, zniechęcone do publiczności i zniechęciwszy ją nawzajem ku sobie.

Taki stan rzeczy dłużej trwać nie powinien. Teatr odpowiednio prowadzony, działając na wyobraźnię widza obrazem, słowem i dźwiękiem, jest jednym z najsilniejszych czynników kulturalnych i dlatego też u wszystkich narodów cywilizowanych jest on przedmiotem specjalnej troski i opieki, korzystając z zapomóg rządowych lub miejskich. Potrzebę zaopiekowania się teatrem uznało i nasze społeczeństwo, stwarzając w tym celu w wielu miastach specjalne Towarzystwa teatralne, jak naprzykład w Łodzi, w Lublinie, a nawet w Słupcy. Kalisz ze swoją ludnością, przewyższającą 60 tysięcy mieszkańców, z liczną inteligiencją, z pięknym gmachem teatralnym, z okolicą zasiadłą i zamożną, posiada wszystkie warunki, mogące zapewnić byt materjalny stałej trupie i dlatego przyczynę dotychczasowych niepowodzeń, goszczących u nas zespołów teatralnych przypisać wyłącznie należy nieodpowiedniemu kierownictwu.

Pragnąc zapobiec tym brakom, grono mieszkańców naszego miasta powzięło zamiar zorganizowania Towarzystwa teatralnego, którego zadaniem będzie:

1) stworzenie w Kaliszu stałego zespołu teatralnego, przy odpowiednim doborze sił artystycznych;
2) układanie repertuaru przy udziale dyrektora zespołu;
3) zapewnienie teatrowi zasiłków materjalnych;
4) opieka nad gmachem i akcesorjami teatralnymi.

Jedną z pierwszych czynności Towarzystwa będzie dążenie do ujęcia w swoje ręce eksploatacji gmachu teatralnego w celu oddania go zespołom artystycznym na warunkach najdogodniejszych, niż czynią to przedsiębiorcy prywatni.

Ponieważ utrzymanie teatru z zespołem, mogącym wystawiać wszystkie rodzaje sztuk scenicznych, byłoby ze względu na wielkie koszta niemożliwym do urzeczywistnienia, przeto organizatorzy zamierzają wejść w porozumienie z zarządem teatru łódzkiego i wyjednać jego zgodę na wzajemną zamianę zespołów artystycznych w ten sposób, aby teatr kaliski dawał przedstawienia przez pewien okres w Łodzi, a teatr łódzki przyjeżdżałby na ten czas do Kalisza z komedją i dramatem.

Podjęte starania i usiłowania inicjatorów mogą doprowadzić do pomyślnego rezultatu, o ile myśl ich znajdzie przychylne poparcie śród szerszego ogółu zarówno w mieście, jak i w okolicy. Komu więc losy polskiego teatru w Kaliszu nie są obojętne i kto pragnie zapewnić dla siebie i swej rodziny miłą i estetyczną rozrywkę, ten, przypuszczać należy, wobec nowoorganizowanej instytucji nie pozostanie niemym i bezczynnym widzem.

Projekt odpowiedniej ustawy jest już przygotowany i niebawem wyznaczony zostanie termin organizacyjnego zebrania.

Podając o powyższym do wiadomości publicznej, proszę uprzejmie Szanownego Pana Redaktora o umieszczenie niniejszego listu na łamach poczytnego swego pisma i pozostaję

z szacunkiem

Karol Wyganowski.

Kalisz, d. 30 września 1912 r.

Z SEKRETARJATU

Związku Artystów i Artystek Teatrów Polskich w Galicji.

Przypominamy wszystkim członkom, by dla własnego dobra starali się o zjednywanie jaknajwiększej liczby członków do Związku, a sami pamiętali o regularnym wnoszeniu wkładek.

Zgłoszenia na członków oraz wkładki (mogą być w markach pocztowych) należy przesyłać do Sekretarjatu Związku — Kraków, Florjańska 31, kancelarja D-ra J. Gertlera na ręce D-ra A. Urbana.

Członkowie, przebywający w Królestwie Polskim, mogą zwracać się za pośrednictwem redakcji „Świata Teatralnego“.

Kraków — Teatr Miejski. Za miesiąc wrzesień wpłynęło do Kasy 238 k. 20 h., wydatki wyniosły 73 k. 84 h., pozostaje 164 k. 36 h. Otrzymano 14 deklaracji o przyjęcie do Związku.

Do filji. Przypominamy wydziałom filji o uchwale Zarządu, zamieszczonej w regulaminie, by co miesiąc nadsyłały szczegółowe sprawozdania na wydanych specjalnie blankietach. Prócz tego prosimy o wysyłanie krótkich sprawozdań z działalności dla zamieszczenia w numerach naszego organu wprost do redakcji (Warszawa, Smolna 34, Redakcja „Świata Teatralnego“) do dnia 10 każdego miesiąca.

Do członków, niezorganizowanych w filje, zwracamy się z przypomnieniem, że pismo nasze otrzymywać będą bezpłatnie tylko za zgłoszeniem się do administracji lub za nadesłaniem dokładnego adresu i 4 kop. (można w markach) na przesyłkę każdego numeru.

PO ZA ZWIĄZKIEM.

Związek teatrów i chórów włościańskich. W szeregu oświatowych instytucji polskich, których terenem działania jest Galicja, poważne miejsce zajmuje „Związek teatrów i chórów włościańskich“. Założony przed 5-iu laty przez grono ludzi z dr. Gargasem na czele, „Związek“ rozwijał dotąd ożywioną działalność po wsiach głównie, organizując teatry ludowe ku rozrywce chłopa i dla potęgowania jego samowiedzy narodowej, zwłaszcza na kresach wschodnich. Do „Związku“ należy dzisiaj 234 teatrów włościańskich, które w ciągu roku urządzają przeszło 700 przedstawień i narodowych obchodów. Teatrom przez się organizowanym dostarcza „Związek“ wyborowych sztuk, nadto zaopatruje je z bogatej swej szatni w kostjumy i potrzebne rekwizyta. Na stałego instruktora nie mógł się „Związek“ dotąd zdobyć z powodu braku funduszów, rad fachowych udziela atoli w „Poradniku teatrów i chórów włościańskich“, który jest organem Towarzystwa. „Poradnik“ obok artykułów wskazanych już tytułem pisma rejestruje pilnie dzieje teatru ludowego w ogólności, szczególnie zaś zajmuje się teatrem polskim, nadto ogłasza utwory oryginalne oraz prowadzi skrupulatnie „przegląd sztuk do grania“. Wobec braku odpowiedniego repertuaru sztuk ludowych wydaje „Związek“ bibljotekę teatrów i chórów włościańskich, w której pojawiło się dotąd 18 utworów dramatycznych, przeznaczonych na scenę

amatorską. W łonie „Związku" pracują dwie komisje: komisja rekwizytów, której zadaniem jest troska o szatnię, i komisja literacka. Komisja literacka, na której czele stoi znana w dziedzinie twórczości ludowej autorka, p. Marja Bruchnalska, zajmuje się sceną i wyborem sztuk dla ludu odpowiednich oraz przygotowaniem materjału dla wydawanej przez „Związek" bibljoteki. Przewodniczącym „Związku" jest obecny dziekan wydziału filozoficznego Uniwersytetu lwowskiego, prof. dr. Wilhelm Bruchnalski, którego niestrudzonej energji „Związek" w znacznej mierze zawdzięcza swój rozwój. Administracja Towarzystwa spoczywa w ręku długoletniego sekretarza Związku, p. Adama Piątka, który idei jego z całym zapałem i poświęceniem się służy. Redaktorem „Poradnika" był dotychczas prof. Zwilling Łoziński. Obecnie, z powodu wyjazdu ostatniego za granicę, stanął na czele pisma p. Witold Bełza.

PRZEGLĄD PRASY.

„Tieatr i iskusstwo" tygodnik teatralny, wychodzący w Petersburgu, w jednym z ostatnich numerów w korespondencji z Warszawy porusza sprawę naszych teatrów prywatnych. Niestety, pisze wspomniany tygodnik, „osławiona $^1/_6$ część prawie sto lat nie wpuszcza do Warszawy prywatnych przedsiębiorstw teatralnych. Na mocy archaicznego prawa, wszystkie bez wyjątku teatry prywatne, koncerty i t. p. widowiska, opłacają na rzecz teatrów rządowych kontrybucję w wysokości $^1/_6$ części dochodu brutto. Rozumie się, że żadne przedsiębiorstwo, a tymbardziej tak niepewne, jak teatralne, nie może egzystować przy obowiązku tracenia bez powodu $16^1/_2\%$ ogólnego dochodu". Korespondent obiecuje powrócić jeszcze do tej „przeklętej kwestji" i omówić ją obszerniej.

Przegląd wileński w ostatnim numerze (39-40) w korespondencji z Paryża kreśli w pobieżnych rysach dość trafnie ewolucję teatru francuskiego, który od realizmu Balzaka, Scribe'a przez Sardou, pod wpływami dramaturgów skandynawskich przechodzi do Bernsteina, Kistenmakersa, wreszcie Bataille'a, stwarzając obok długi szereg t. zw. pieces à thèse. Osobno stoją sztuki Rostanda, a dalej sztuki bulwarowe. Nowe prądy odbijają w sobie dwa kierunki: symbolistów z Poe'm i Maeterlinckiem na czele, i naśladowców średniowiecza z Moreasem, Peledanem, Boisem, do prymitywów skłania się Ravel. W życiu zaś wewnętrznym teatru daje się spostrzedz stopniowe przeniesienie środka ciężkości z autora i aktora na reżysera i sam teatr.

NOWE KSIĄŻKI.

Prosimy Sz. Autorów, Wydawców i Księgarnie o nadsyłanie egzemplarzy recenzyjnych, a w szczególności utworów dramatycznych i dzieł o teatrze i dramacie.

Echo literacko-artystyczne, miesięcznik, poświęcony literaturze, nauce, sztuce i krytyce, rozpoczął wychodzić w Warszawie pod kierunkiem komitetu pp. K. Łozińskiej, A. Sikorskiego, C. Walewskiej i E. Wielowieyskiej. Nr. 1 za październik przynosi obfitą i interesującą treść, między innymi studjum J. Lorentowicza o Adolfie Nowaczyńskim. Bogaty dział korespondencji p. t. „Echa ze świata" oraz przegląd nowych książek dopełniają ramy pierwszego zeszytu „nie specjalnie okazowego, ale typowego" według słów redakcji. Przedpłata roczna wynosi 6 rb. (7 rb. z przesyłką, 8 rb. za granicą), adres: Warszawa, Chmielna 14.

Sfinks — zeszyt za sierpień i wrzesień w bogatej treści przynosi między innymi 2-gi akt „Don Juana" Don José Zorrilla w tłumaczeniu Antoniego Langego i krótkie studjum Józefy Klemensiewiczowej o zmarłym niedawno dramaturgu skandynawskim, Johanie Auguście Strindbergu.

Świat pracowniczy, tygodnik ekonomiczno-społeczny, naukowy i literacki, organ Towarzystwa Wzajemnej Pomocy Pracowników Handlowych i Przemysłowych w Warszawie — rozpoczął wychodzić od października. Nowemu pismu przesyłamy życzenia pomyślnego rozwoju.

Herbert Sand „*Współczesna polska twórczość dramatyczna*". Kraków 1911 „Książnica naukowa i artystyczna", G. Gebethner i S-ka, str. 157.

Kazimierz Sędziuk „*Niepotrzebny*". Warszawa, M. Borkowski, 1911, str. 103.

Kazimierz Sędziuk „*Marek Bożywój*" kart kilka kroniki starej w trzech odsłonach djalogiem podanej. Warszawa, M. Borkowski, 1913, str. 119.

Gordon Craig „*Iskusstwo tieatra*" tłom. pod red. Łaczynowa (po rosyjsku). Petersburg 1912, str. 176.

ODPOWIEDZI REDAKCJI.

P. W. Rak. w Częstochowie. Prenumeratę otrzymaliśmy, zaliczymy od lipca, gdyż N. 1 (6—7) warszawski, który rozpoczyna pewną całość wyszedł z datą lipiec-sierpień. Do 1 stycznia mimo to ukaże się 6 numerów (w grudniu dwa, względnie podwójny) i utworzą półrocznik. Numer 1 i 2 wysyłamy. Od Nowego Roku zamierzamy pismo wydawać 2 razy na miesiąc.

Miłośnikowi. Kontrakt wzorowy Związku był drukowany w N. 4 „Świata Teatralnego", który jest do nabycia w Administracji po 15 kop. egzemplarz.

Pp. L. Kos., Wacławowi N., Karolinie P., M. O. R., ks. Ludomirowi G., J. M. w Odesie, K. S. w Petersburgu, A. D. w Złoczowie. Prenumeratę za cały rok otrzymaliśmy. Komplet od N. 1-go krakowskiego wysłaliśmy.

Pp. Kar. w Zg., Antoniemu S., Wer. w W., L. A. Rot., Wandzie D., Zygmuntowi M., Ludwikowi S. i Władysławowi Sz. Prenumeratę otrzymaliśmy, numery wysyłamy.

P. W. Flaczyńskiemu w Zgierzu. Numery żądane wysłaliśmy dopiero w tych dniach, a to z powodu opóźnienia przekazu.

„Wiedza" w Łodzi. NNr. 1—8 wysłaliśmy.

P. Zdzisławowi M. Nie idziemy w tym względzie za utartą praktyką i, jak Sz. Pan mógł zauważyć, nr. 1-szy pisma był znacznie uboższym w treść, niż następne. Pismo nasze s t o p n i o w o obejmuje cały ogół spraw, tyczących się teatru. Niestety, dotychczasowy brak poważnego specjalnego pisma teatralnego polskiego, obejmującego przedewszystkim ogół zagadnień teoretycznych, musiał ujemnie wpłynąć na wyrobienie pracowników w tej dziedzinie. Stąd przewaga tłumaczeń nad pracami oryginalnymi. Zmianę w tym

względzie przyniesie dopiero przyszłość, ale zainteresowanie, jakie obudziło nasze pismo, pozwala spodziewać się, że pożądany ruch rozpocznie się na tym polu.

„Erka“. Nadesłany artykuł nadawałby się z tematu do zamieszczenia w naszym piśmie, ale redakcja musi wiedzieć, kto jest autorem. Anonimy idą z zasady do kosza.

Od Administracji.

Następny numer „Świata Teatralnego“ wyjdzie 20 listopada, a w grudniu zaś ukażą się dwa numery.

Ogłoszenia do każdego numeru Administracja przyjmuje do dnia 14 każdego miesiąca. Firmy nadsyłające ogłoszenia i zaofiarowujące dla członków Związku rabat, będą stale zamieszczane w podanym obok Wykazie.

Kierownik literacki: Władysław Kopczewski.

Redaktor-Wydawca: Wacław Szczepański.

Pośrednictwo pracy.

(Ogłoszenia **pracowników scenicznych,** poszukujących engagement, i **dyrektorów,** kompletujących trupy. Członkowie Związku korzystają z tego działu bezpłatnie, niecziłonkowie płacą 10 kop. za wiersz).

SALONOWA o podkładzie charakterystycznym, która ukończyła w r. 1901 z odznaczeniem Szkołę Dramatyczną przy Tow. Muzycznym w Warszawie—poszukuje engagement w Królestwie Pol. lub Galicji. Bliższa wiadomość w redakcji „Świata Teatralnego“.

WYKAZ FIRM, które zaofiarowały rabat dla członków Związku.

Apteczne składy, droguerje:

Kraków. Droguerja Z. Komorowskiego, Florjańska 33 — 10%.

Bielizna, galanterja, konfekcja:

Kraków. E. Smidowicz, Rynek A-B — 10%.
B. Wierzejski, Rynek A-B — 5% i 10%.

Bławatne materjały:

Lwów. R. Morawski, Sykstuska 2 — 15%.

Hotele.

Kraków. Hotel Francuski, św. Jana i Pijarska — 10%.

Kawiarnie, restauracje:

Kraków. Kawiarnia Teatralna, nawprost teatru — 20%.
Restauracja Hotelu Francuskiego, św. Jana i Pijarska—10%.

Obuwie:

Kraków. Z. Zdanowicz, Szczepańska 7 — 10%.

Sportowe artykuły:

Kraków. R. Drobner, pl. Szczepański—10%.
Reim i S-ka, Rynek A-B — 10%.

Toaletowe artykuły:

Kraków. R. Drobner, pl. Szczepański—10%.
Reim i S-ka, Rynek A-B — 10%.
E. Smidowicz, Rynek A-B — 10%.

Kierownik literacki: **Władysław Kopczewski.** Redaktor—Wydawca: **Wacław Szczepański.**

Czcionkami Drukarni Naukowej, Warszawa, Mazowiecka 8.